This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

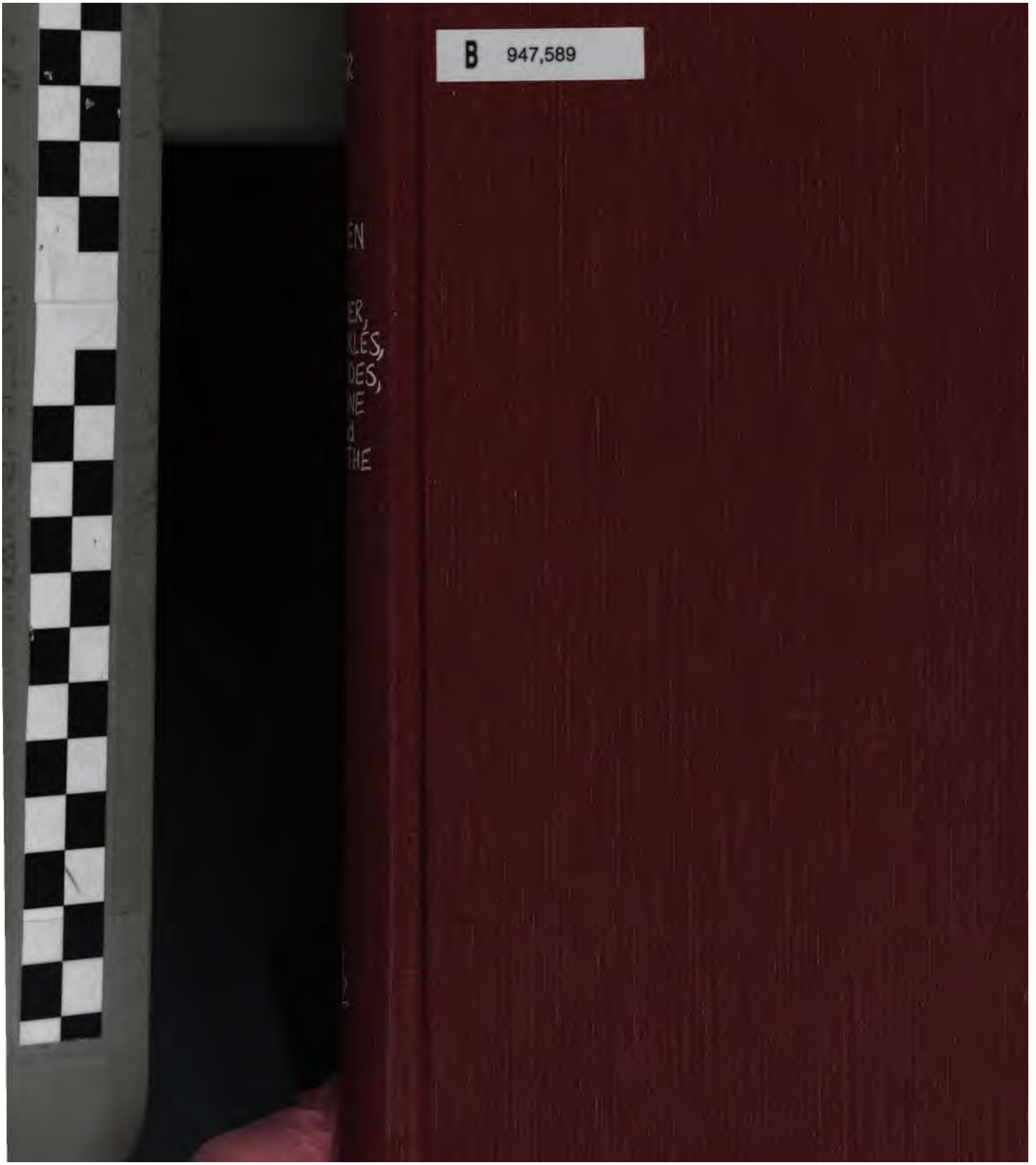
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


B 947,589

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

STUDIEN

ZU

HOMER, SOPHOKLES, EURIPIDES, RACINE UND GOETHE

VON

DR. THEOL. ET PHIL. **PHILIPP MAYER,**
WEIL. SCHULRATH UND PROF. ELOQU. AM GYMNASIUM ZU GERA,

HERAUSGEGEBEN

VON

PROFESSOR DR. EUGEN FROHWEIN.

INHALT:

I. Beiträge zu einer Homerischen Synonymik.
II. Ueber den Charakter des Kreon in den beiden Oedipen des Sophokles.
III. Die Iphigenien des Euripides, Racine und Goethe; ein Beitrag zur Geschichte der tragischen Kunst.

NEUE AUSGABE.

GERA.
HERMANN KANITZ VERLAG.
1885.

Gift
Winkler Bequest
1-8-31

Vorwort.

Die vorliegenden „Studien“ Philipp Mayers sind als Programme des hiesigen Gymnasiums schon einmal gedruckt worden: die Beiträge zu einer homerischen Synonymik stammen aus den Jahren 1842, 1844, 1849 und 1850, von der Charakteristik Kreons in den beiden Oedipen des Sophokles erschien die erste Abtheilung 1846, die Fortsetzung 1848, und die vier Arbeiten über die Iphigenien des Euripides, Racine und Goethe gehören den Jahren 1851 bis 1854 an. Der Grund, weshalb sie jetzt zum zweiten Male herausgegeben werden, ist einfach folgender.

Diese Abhandlungen, welche nie in den Buchhandel gekommen oder durch Programmentausch den Bibliotheken zugeführt worden sind, hat das Schicksal der meisten Schulschriften, entweder ganz unbeachtet zu bleiben oder doch bald völlig vergessen zu werden, nicht getroffen. Dafür zeugt der Umstand, dass sie von den verschiedensten Seiten und zwar vielfach von hervorragenden Gelehrten nicht nur Deutschlands und Oestreichs, sondern auch des Auslands noch immer dringend begehrt werden. Da aber die schwache Auflage, in der sie gedruckt worden sind, schon längst vergriffen ist und deshalb den wiederholten Wünschen nicht entsprochen werden kann, so habe ich bei den Erben des heimgegangenen Verfassers zu öfteren Malen allein und zuletzt in Gemeinschaft mit dem Verleger die Frage in Anregung gebracht, ob sie sich nicht entschliessen möchten, diese vielgesuchten Programme zu einem Ganzen vereinigt noch einmal zum Abdruck bringen zu lassen und so nicht nur der Wissenschaft eine werthvolle Gabe zu

erhalten, sondern auch den zahlreichen Freunden und ehemaligen Schülern des Verfassers in ihnen ein liebes Erinnerungszeichen vorzulegen. Die Antwort auf diese Frage giebt das Erscheinen des vorliegenden Buches. Dass ich als dessen Herausgeber gelte, ist ohne mein Zuthun, lediglich auf den Wunsch des Verlegers geschehen. Meine Arbeit an dem Buche besteht nur darin, dass ich einige unbedeutende Irrthümer beseitigt habe und bemüht gewesen bin, die Citate zu rectificiren und, wo es mir möglich war, mit den neusten Ausgaben in Uebereinstimmung zu setzen. Leider sind trotz aller Sorgfalt, die ich angewendet habe, doch noch einige unrichtige Citate stehen geblieben, die ich nach dem am Schlusse beigegebenen Verzeichnisse zu verbessern bitte.

Die voraufgeschickte biographische Skizze rührt nicht von mir her: sie hat einen dem Verstorbenen nahe stehenden Mann zum Verfasser.

Die in diesem Bande enthaltenen Programmabhandlungen sind übrigens nicht die einzigen, die Philipp Mayer geschrieben hat. Ausser einigen Festreden und mehreren Schriften, die sich auf reussische Territorialgeschichte beziehen, besitzen wir noch vier Quaestiones Homericae aus den Jahren 1841, 1843, 1845 und 1847, und vier Particulae vindiciarum Vergilianarum aus den Jahren 1855, 1857, 1860 und 1862. Auch diese Arbeiten sind geschätzt und gesucht, aber ebenfalls fast ganz vergriffen. Vielleicht gehen auch sie später von neuem hinaus und legen zusammen mit den vorliegenden Zeugniss ab von ihrem Verfasser, der nicht nur einen reichbegabten Geist, sondern auch ein edles Herz voll echter Menschenliebe besass.

Gera, am 1. Januar (dem Geburtstage Philipp Mayers) 1874.

E. Frohwein.

Johann Philipp Mayer

wurde am 1. Januar 1804 zu Nürnberg geboren. Unter sorg-
samer Pflege und gewissenhafter Leitung seiner Eltern, die ihm
Vorbilder biederen Sinnes und gesunder Frömmigkeit waren, wuchs
er heran. Bei glücklicher Begabung, bei rastlosem Streben und
bei dem ihm innewohnenden Zuge nach den höchsten Lebens-
alen absolvirte er noch im jugendlichsten Alter stehend den
ymnasialcursus und begab sich, durch ausgezeichnete Zeugnisse
pfohlen, auf die Universität Erlangen. Daselbst widmete er
h von den Jahren 1821—1825 dem Studium der Theologie und
ologie und genoss bald das freundliche Wohlwollen seiner
er, deren Namen und Werke weit über die Grenzen seines
landes hinaus bekannt waren, und die heute noch durch die
Entwickelung und tiefere Begründung der Wissenschaften,
sie vertraten, einen Ehrenplatz einnehmen unter den echten
derselben.

t reichem, geklärten Wissen ausgerüstet, mit einem scharfen
Blicke und einem sicheren Urtheile begabt, unterzog er
ersten theologischen Candidatenprüfung. Er trug die
r als schöne Frucht seines regen Strebens und seines
n Fleisses davon. Kurze Zeit danach trat er in das
n des Gymnasiums seiner Vaterstadt ein, zuerst als
[illegible] im nächsten Jahre nach ehrenvoll bestandener
[illegible] als wirklicher Lehrer.
[illegible] frische, belebende und
[illegible] war seine sittliche
[illegible] entgegen.
[illegible] erledigten
[illegible] als
[illegible] hatte ihm
[illegible] mit der
[illegible] und einem

stillen Wunsch seines Herzens erfüllt. Einer so strebsamen, mit so herrlichen Talenten ausgestatteten Natur war es nicht genug, mit voller Hingabe seinem Berufe zu leben, die ihm anvertraute Jugend geistig zu fördern und zu heben und die Keime der Gottesfurcht in ihre Seelen zu pflanzen, nein, aus dem hellen Borne der Wissenschaft musste weiter geschöpft werden, und die längere Beschäftigung mit ihr musste als schöne, reife Frucht verschiedene geistige Produkte hervorbringen. So sind ausser mehreren kleineren Schriften und Recensionen zu damaliger Zeit unter seinen Händen entstanden:

1) Baconis de dignitate et augmentis scientiarum libri XIV. Ad fidem optim. edit. edidit vitamque auctoris adiecit Dr. Phil. Mayer. II tom. Norimberg. MDCCCXXIX.
2) Des Johannes Chrysostomus auserlesene Homilien. Mit einer Abhandlung über Chrysostomus den Homileten, mit dogmengeschichtlichen Einleitungen und Anmerkungen. Nürnberg 1830.
3) Historisches Lesebuch für das mittlere und reifere Knabenalter. 3 Theile. Nürnberg 1831—1833.

Aus diesem ihm so liebgewordenen reichgesegneten Wirkungskreise sollte er jedoch bald scheiden. Die innige, bis zu seinem letzten Athemzuge treubewahrte Liebe zu seiner Gattin, einer geborenen Geranerin, bewog ihn, einem Rufe an das dortige Gymnasium zu folgen. Der Schritt ward ihm nicht leicht; galt es doch, aus einem frischen, fröhlichen Freundeskreise herauszutreten, der durch den sittlichen Ernst seiner Mitglieder, sowie durch die gründliche Gelehrsamkeit derselben glänzte und sich vortheilhaft vor andern auszeichnete. Um ihn zu charakterisiren, bedarf es nur die gefeierten Namen eines Roth, Fabri, Naegelsbach, Thomasius zu nennen. Als Anerkennung für seine, wenn auch kurze, doch gesegnete Wirksamkeit erfuhr er die Erfüllung seiner Lieblingswünsche, als Geistlicher ordinirt zu werden und das baierische Indigenat beibehalten zu dürfen.

Mit Beweisen voller Würdigung seiner Thätigkeit siedelte er im April des Jahres 1833 in die neue Heimat über. Am 18. April wurde er nach gehaltener Probelection als Prorector

und Ordinarius der Tertia des Gymnasiums zu Gera eingeführt. Mit voller Liebe und ganzer Freudigkeit übernahm er sein neues Amt. Seinen Schülern ward er ein väterlicher Freund. Er öffnete ihnen das Verständniss der alten klassischen Sprachen, drang auf Sicherheit und Festigkeit des Wissens und entzündete in ihnen eine eifrige Lernbegierde. Nach siebenjähriger Wirksamkeit als Ordinarius der Tertia wurde er im Herbste des Jahres 1840 zum Professor eloquentiae und Ordinarius der Secunda erhoben. In dieser neuen Stellung, gereifteren und gehobenen Schülern gegenüber konnte er die Kraft und Fülle seines Geistes nun so recht entfalten, und im geistigen Fluge zog er die zu seinen Füssen Sitzenden sich nach. Er ward denselben ein sicherer und gewandter Führer durch das weite und reiche Gebiet der alten klassischen Sprachen wie der deutschen. Er war bemüht, seine jugendlichen Freunde für alles Edle zu erwärmen, für das Höhere und Göttliche zu begeistern und sie an den Vorbildern einer grossen Vergangenheit heraufzuziehen und heranzubilden.

Aber nicht nur als Lehrer wirkte er mit seiner hohen Begabung und Kraft. Wie er alles Grosse, Schöne und Bedeutende lebhaft erfasste, so konnte auch die politische Gestaltung unseres deutschen Vaterlandes nicht ohne Eindruck und Selbsttheilnahme an ihm vorübergehen, und als 1848 die hochgehenden Wogen des politischen Parteilebens auch in unserem kleinen engeren Vaterlande so manche Gefahren heraufbeschworen, da war er es vor allen, der mit einigen ihm Gleichgesinnten das Steuerruder zu erfassen und das Schiff in freie, aber ruhig und gesetzlich fluthende Bahnen zu lenken versuchte, ohne Furcht nach oben und nach unten. Er ward 1850 in das Erfurter Parlament berufen, und es erfüllte ihn damals das Scheitern der deutschen Unionssache mit tiefem Schmerz; und als das Jahr 1866 vorübergerauscht, da sah er, obwohl tiefbetrübt über den Kampf, den Deutsche gegen deutsche Brüder kämpfen mussten, ahnungsvoll voraus, was 1870 und 1871 sich so herrlich erfüllte, und was er leider nicht mehr erlebte.

An wohlverdienten Auszeichnungen wurden ihm zutheil: von der Universität Erlangen die theologische Doctorwürde 1843,

von dem Fürsten seines Landes die Ernennung zum Schulrath 1858 und das Civilehrenkreuz 1. Cl. 1863.

Eine Kraft, wie die seine, konnte auch anderwärts nicht verborgen bleiben, und es traten verschiedene Anerbietungen an ihn heran, die, von seiner Bescheidenheit verschwiegen, nur dem engen Kreise seiner näheren Freunde bekannt geworden sind. — Zweimal wurde ihm von competenter Seite das Directorat an dem Gymnasium seiner theuern Vaterstadt Nürnberg in Aussicht gestellt, wenn er sich darum bewerben werde. Es war eine verlockende Aussicht, der er dennoch widerstand, da Seitens des Consistoriums zu Gera ihm die von dem Fürsten bestätigte Zusage gegeben wurde, bei eintretender und vielleicht in nicht zu langer Zeit zu erwartender Vacanz ihm die Oberleitung der liebgewordenen Anstalt anzuvertrauen. Leider sollte sich diese Zusage nie erfüllen: er bekleidete die Stellung als Ordinarius der Secunda bis zum Herbste 1867; der Zeitpunkt war endlich gekommen, wo das Versprechen des Vorrückens in die Directorstelle sich verwirklichen und seine langjährige pädagogische Erfahrung, unterstützt von dem ihm eigenen organisatorischen Talent, ihre schönsten Früchte tragen sollte, da ward ihm der innigste Wunsch seines Lebens, ein neues, den wissenschaftlichen Anforderungen der Gegenwart entsprechendes System der ganzen Anstalt und somit eine neue Aera derselben zu inauguriren, von höherer Macht versagt; der Herbst des Lebens hatte bereits seine Rechte geltend gemacht; die aufregenden Wirkungen einer Kur in Ems trafen zusammen mit den aufreibenden Geistesanstrengungen eines durch besondere Umstände noch erschwerten Interimisticums, der geschwächte Körper vermochte den heftigen Anfällen eines hinzugetretenen Typhus nicht mehr zu widerstehen, und so schied er am 7. Januar 1868, am Geist bis zuletzt ungeschwächt, nachdem er mit würdigster Demuth und Ergebenheit alle Schmerzen des Körpers und der Seele ertragen, im eben vollendeten 64. Lebensjahre aus dieser Welt, als schönsten Ruhm den zurücklassend: ein Arbeiter für Wahrheit und Recht gewesen zu sein bis an den Abend seines Lebens.

I.

Beiträge

zu einer

homerischen Synonymik.

Die Entstehungsweise der nachfolgenden Aufsätze ist eine sehr einfache. Der Verfasser derselben, gewohnt, bei aller geziemenden Achtung vor fremden Ansichten, sich in wissenschaftlichen Fragen seine eigene Ueberzeugung zu bilden, hatte sich, seitdem er mit Homer genauere Bekanntschaft zu schliessen begonnen, eine Sammlung synonymischer Zusammenstellungen angelegt, die mit Angabe der Hauptstellen die wesentlichsten Beziehungen der einzelnen Wörter und Wörterklassen enthielt und bereits eine gute Strecke vorwärts gerückt war. Da er nun durch seine amtliche Stellung zur Verabfassung von Schulprogrammen verpflichtet war, so glaubte er einen Versuch mit der Ueberarbeitung einer und der anderen jener Wörterklassen machen zu müssen. Vielleicht hat gerade der Umstand, dass diese Ueberarbeitung zwar eine wissenschaftliche Basis hat, aber durch ein Gelegenheitsinteresse hervorgerufen und zunächst für den Kreis der Schule bestimmt ward, dem Versuche ein gewisses Schwanken zwischen Streben nach Schärfe und zwischen Breite der untersuchenden Methode verliehen, von welchem ihn zu befreien der Verfasser um so weniger bemüht war, als er damit zugleich eine Art von Rechenschaft über Gang und Weise seiner Untersuchungen abzulegen die Absicht hatte, auch wenn dieselben verfehlt sein sollten.

Indem der Verfasser diese Andeutungen geben zu müssen glaubt, erlaubt er sich noch auf einen andern Umstand aufmerksam zu machen. Die vorliegende Arbeit könnte

vielleicht Manchem in so fern als eine fruchtlose erscheinen, als ihr Inhalt nichts Ueberraschendes darbietet, und der Verfasser dürfte mindestens der Unklugheit geziehen werden, dass er seine Thätigkeit nicht auf solche Untersuchungen verwendete, deren Resultate augenfälligere und darum dankbarere gewesen wären. Allein abgesehen davon, dass das persönliche Interesse in allen diesen Verhältnissen zurücktreten muss, und dass die getroffene Auswahl sich genau an die Reihenfolge der berührten Sammlung anschliesst, meint der Verfasser sich nicht nur getrost auf das Urtheil sachverständiger Leser über die Leichtigkeit oder Schwierigkeit gerade solcher Beschäftigungen verlassen, sondern auch auf die Ansicht zweier Synonymiker, denen wohl Niemand den ersten Rang auf diesem Gebiete so leicht streitig machen wird, hinweisen zu können. Buttmann bemerkt im „Lexilogus," er empfehle es mit voller Ueberzeugung als höchst nützlich, auch die geläufigsten, allbekanntesten Wörter zu einer innigeren Kenntniss der homerischen Sprache zu behandeln, und L. Döderlein äussert in dem ersten Theile seiner „lateinischen Synonymen und Etymologieen" S. XXIII der Vorrede: „Wenn man dagegen von denjenigen Bestimmungen, welche man als richtig anerkennt, das Urtheil fällt, sie seien gar zu evident, lägen allzunah, brauchten kaum ausgesprochen zu werden, weil das natürliche Gefühl auf dasselbe Resultat führe, und könnten deshalb als keine Bereicherung der Wissenschaft gelten: so werde ich das mehr für Lob halten, als für Tadel." —

I.

Μῦθος. Ἔπος. Λόγος. Ῥῆσις. Ἀγορητύς.

1. Die Etymologen sind unter sich nicht einig, ob *μῦθος* von *μύω*, oder von *μυέω*, *arcanis initio*, oder von *μύθω*, *μύζω*, *musso*, *clauso ore sonum per nares edo*, abzuleiten sei. Eustathius führt das Wort auf die Stammform *μύω* zurück, das Etymol. magn. auf *μύω* oder *μυέω*, und während jener zu Il. *β*, 311 uns belehren will, warum *μῦθος* und zwei dem Accente nach ähnliche Wörter nicht oxytonirt seien, zeigt Herodian. *περὶ μον. λέξ.* p. 426 (vergl. Ellendt Lex. Sophocl. s. h. v.), dass die erste Sylbe den Circumflex haben müsse. Tib. Hemsterhuis (in Lennep, Etymol. ling. gr. p. 432) ist der Meinung, dass das Wort an *μύεσθαι*, welches von der geschlossenen Muschel gebraucht werde, erinnere und von der Form *μύθω* abstamme, welche, sowie *μύζω*, von *μύω*, ich verschliesse, abzuleiten sei. So berichtet Creuzer in der „Symbolik und Mythologie der alten Völker" Th. 1. S. 52 und stimmt mit Damm (Lex. hom. s. h. v.) nicht nur darin überein, dass *μῦθος* 1) den noch nicht ausgesprochenen Gedanken ausdrücke, sondern auch 2) schon früher den Begriff „Rede, als Ausdruck des Gedankens" erhalten habe. Beide deuten zugleich auf das deutsche Wort „Gemüth" hin[1]). — Unter den neueren Etymologen führt

[1]) Schwenk führt jedoch im Wörterbuch der deutschen Sprache 3te Ausgabe S. 449 unter „Muth" dieses Wort auf den Stamm *muohan*,

Eichhoff „Vergleichung der Sprachen von Europa und Indien etc.“ S. 231 das Derivatum *μυθέομαι* als eines der griechischen Wörter auf, die mit dem indischen *mué* eine und dieselbe Wurzel und die Bedeutung haben: „Zusammendrücken.“ Diese Bedeutung, sowie die Zurückführung auf den Stamm *μύω* scheint allerdings das Zuverlässigste zu sein, das von allen diesen Ansichten übrig bleibt. Wenigstens tritt jene in der grossen Anzahl abgeleiteter Wörter, die Passow in seinem Wörterbuche unter *μῦθος* aufführt, unverkennbar hervor. Vorzugsweise aber, glauben wir, lag in der Stammform *μύω*, als dem Abdrucke einer sinnlichen Wahrnehmung, der Begriff: „die Lippen (den Mund) zusammendrücken, schliessen,“ woraus dann *μύθω*: „mit Zusammendrücken der Lippen sprechen *(clauso ore loqui)*“ entstand. Freilich setzt ein solcher Anschauungsbegriff einen andern voraus oder ist mit ihm zugleich vorhanden, der von der Wahrnehmung ausging, dass das Sprechen ein Oeffnen der Lippen sei, wie Humboldt sagt: „In der Sprache bricht das geistige Streben sich Bahn durch die Lippen.“ Der Ausdruck *μῦθος* bezeichnete dann in homerischer, oder richtiger, vorhomerischer[2]) Natürlichkeit, als *abstractum verbale*, das „Sprechen bei sich selbst,“ d. h. das Denken: eine Bezeichnung, die nach und nach von dem Gedanken auf das Aussprechen desselben überging und die Rede selbst bedeutete, insofern sie aus dem Innern hervorgeht, ein Inneres ausspricht[3]). Das

---

mühen, bewegen zurück, wodurch Damm's Ansicht von einer anagrammatischen Verwandtschaft der Wörter *μῦθος* und *θυμός*, welche Creuzer auf sich beruhen lässt, einige Unterstützung erhält.

[2]) Humboldt: „Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues etc.“ Berlin 1836. S. 5. „Eine so abgerundete Sprache, wie die homerische, muss schon lange in den Wogen des Gesanges hin und her gegangen sein, schon Zeitalter hindurch, von denen uns keine Kunde geblieben ist.“ —

[3]) Dass die Anschauung äusserst thätig war, die verschiedenen Functionen und Beziehungen des Sprechens durch besondere Ausdrücke zu bezeichnen, zeigt der Reichthum an Synonymen, die in der griechischen Sprache und schon bei Homer für diese Beziehungen vorhanden

glauben wir wenigstens mit demselben Rechte annehmen zu können, als Benfey „Griechisches Wurzellexikon" Bd. I. S. 531 meint, μυέω habe seine specielle Bedeutung „in die Mysterien einweihen" vielleicht davon erhalten, dass „mit diesem Actus, bei der Einführung etwa, ein Verbinden, Zudrücken der Augen, verbunden war."

Dass man nicht ohne Recht dem Stamme *ΈΠΩ* (siehe Buttmann, Gr. Griech. Grammat. Bd. II. Abth. I. S. 121) ein Verwandtschaftsrecht auf *ΈΠΩ* zuerkennt, zeigt das Lat. ***sequor***, in dem sich die Begriffe „sagen" und „folgen" vereinigen (vergl. Döderlein, Lat. Syn. und Etym. Th. VI. S. 330, Creuzer a. a. O. S. 53 und die daselbst angeführten Schriften). Verbindet man damit das Altlateinische „***apio***, ich knüpfe, daher ***aptus***, verbunden, gefügt" und das Deutsche „sagen," „Sage," worin nach Eberhard (Synonymik Th. III. S. 265) und Schwenk (a. a. O. S. 570) der Grundbegriff des „Aufeinanderfolgens, des Verfolgens, Sammelns, Zusammenfassens" liegt, wie „lesen ein Sammeln bedeutet": so liegt der ursprüngliche Begriff des Wortes ἔπος, das ebenfalls ein ***abstractum verbale*** ist, klar zu Tage; es bezeichnet: das Verknüpfen von Wörtern, sodann das „verknüpfte, angefügte Wort, die Rede in ihrer Folge[4])."

2. Wir haben diese etymologischen Andeutungen nur deshalb vorausgeschickt[5]), um damit eine Art Grundlage für

---

sind. — Vielleicht dürfte es nicht unpassend sein, für das Ineinandergehen der Begriffe: „Denken und Sprechen" auch an das hebräische אָמַר zu erinnern, das bekanntlich diese doppelte Bedeutung hat. Forster hörte von den Wilden der Südsee — nicht etwa aus Armuth der Begriffe und Ausdrücke: was seit Humboldt's Belehrungen im angeführten Werke Niemand mehr glaubt — „im Bauche reden" für „denken." (Vergl. Gesenius hebr. Wörterb. unter jenem Worte.)

[4]) Wie Pindar von einer ἐπέων θέσις spricht, von „der Rede Gefüg." —

[5]) Denn wir sind nicht nur der Warnung wohl eingedenk, die Buttmann in der Vorrede zum Lexilogus S. IX aufgestellt hat, sondern wissen auch recht gut, dass in dergleichen Gegenständen selten eine Ansicht zur Evidenz gebracht werden kann.

die Untersuchung zu gewinnen, in welchem Verhältnisse die Wörter μῦθος und ἔπος in dem ältesten Denkmale der griechischen Sprache zu einander stehen, mit andern Worten: ob der homerische Sprachgebrauch den etymologischen Bestimmungen, welche über dieselben vorhanden sind, entspreche oder nicht. Wir müssen bei dieser Untersuchung, da es sich um den Sprachgebrauch handelt, von den Ansichten der Lexikographen ausgehen. Wenn Damm dem Worte μῦθος die Bedeutung zuerkennt: *sermo isque inprimis tacitus apud animum, deinde et expositus verbis,* so stimmt Passow insofern mit ihm überein, als er dem Worte unter andern Bedeutungen auch die der „Berathung, des Rathschlusses, des Beschlusses, des Anschlages, der Willensmeinung" ertheilt und dabei bemerkt: „weil solches ein sich bereden oder besprechen mit sich selbst" voraussetzt. Im Allgemeinen ist er der Ansicht, dass μῦθος „jeden mündlichen Vortrag, gleichviel ob anzeigend, gebietend, warnend, erinnernd, erzählend, also im weitesten Sinne: „Wort, Rede," bedeute [6]).

Dem Worte ἔπος giebt Damm die Hauptbedeutung: *vocabulum,* und Passow sagt, es bezeichne: „Wort, genau: alles Geschehene, Gesagte, Geredete, durch die Rede Dargestellte, jede mündliche Aeusserung, daher auch: die Rede, die Erzählung, besonders bei Homer, der ἔπος und μῦθος als gleichbedeutend verbindet." —

3. Wie weit nun diese Bestimmungen im Allgemeinen oder im Einzelnen ihre Richtigkeit haben, wollen wir zunächst durch Stellen zu erfahren suchen, in welchen die beiden Wörter mit einander verbunden sind. Hauptstellen dürften sein: Il. *v*, 248 f.: *Στρεπτὴ δὲ γλῶσσ' ἐστὶ βροτῶν, πολέες δ' ἔνι μῦθοι παντοῖοι· ἐπέων δὲ πολὺς νομὸς ἔνθα καὶ ἔνθα.* Dass der Dichter hier μῦθοι und ἔπεα nicht identisch gebraucht, ist deutlich; die μῦθοι παντοῖοι können kaum eine

[6]) Die älteren Lexikographen bieten bekanntlich keinen Anhaltepunkt für den homerischen Gebrauch dieser Wörter. —

andere Beziehung zulassen als die der Gesinnung und der Absicht, die sich in ihnen ausspricht (vergl. Nitzsch zu Od. *γ*, 120), der *πολὺς ἐπέων νόμος* aber drückt nichts anderes aus, als die Art und Weise, wie die ausgesprochenen Worte an den Mann gebracht, wie sie gleichsam vertheilt, ausgegeben und wieder zurückgegeben werden (vergl. 246, Hesiod. *Ἔργα* 401). — Od. *δ*, 597 f. spricht Telemach zum Menelaus: *αἰνῶς γὰρ μύθοισιν ἔπεσσί τε σοῖσιν ἀκούων τέρπομαι.* „Telemach bliebe gern noch lange," sagt Nitzsch zu dieser Stelle. „Wie sollte er auch nicht? Hat doch sein freundlicher Wirth so viele Geschichten (*ἔπεσσι*) zu erzählen und trägt sie so anziehend vor (*μύθοισι*)." „*Μῦθοι*," bemerkt derselbe Gelehrte ferner in einer Anmerkung zu dieser Erklärung, „heissen Reden mit dem Nebengedanken an ihren subjectiven Bestandtheil oder die geistige Form, die sie aus der Seele des Sprechenden haben; *ἔπη* sind Worte, welche Sagen ansagen und diese verlautbarten Sagen selbst, d. i. hier: Geschichten." — Od. *λ*, 561 erzählt Odysseus unter Anderem, wie er, in das Todtenreich gekommen, ausser anderen Seelen von Heldenfrauen und Helden auch die Seele des Aiax erblickt, dieselbe angeredet und aufgefordert habe, sich ihm zu nähern: *ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ, ἵν' ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσῃς ἡμέτερον.* Folgen wir jener Erklärung Nitzschens, so können wir die beiden synonymen Wörter wohl nicht anders übersetzen, als: „Komm näher, damit du meine Geschichte und meinen Vortrag vernehmest, d. h. die Art und Weise, wie ich dir die Sache, um die es sich zwischen uns handelt, darstellen will." Allein, sind wir auch ohne Weiteres bereit, den Unterschied, welchen Nitzsch zwischen den beiden Wörtern aufstellt, in so weit anzuerkennen, als *μῦθος* ein subjectiver, *ἔπος* ein objectiver Begriff ist, so möchten wir doch in der ersten Stelle die *μῦθοι* nicht sowohl auf die „Form des Vortrages," als auf die vertraulichen Herzenseröffnungen beziehen, die Menelaus durch die *ἔπη*, die er dem Telemach mitgetheilt, und anderweitig gemacht hat; in der zweiten Stelle aber, wo Odysseus die Seele

des Aiax versöhnen will, wird μῦθος vielleicht richtiger auf die inneren Mittheilungen, die Odysseus ihm machen will, im Gegensatz zu ἔπος, der Erzählung des Erlebten, bezogen. Denn dass ἡμέτερον hier proleptisch stehe, wie Od. κ, 334, möchten wir mit Nitzsch keineswegs annehmen, noch weniger aber mit Crusius übersetzen: „Rede (ἔπος?) und Erzählung (μῦθος?)." —

Diesen Unterschied des Subjectiven und Objectiven im Gebrauch der beiden Wörter bezeugen ausser den angeführten noch sehr viele Stellen, in denen dieselben näher oder ferner mit einander in Verbindung stehen. Man vergl. Od. λ, 368 mit 367; Il. η, 374 mit 375; Il. η, 358 mit 356; Od. ν, 254 mit 253; Il. χ, 281, Il. ε, 420 mit 419; Il. ϑ, 496 mit 492; Il. ϱ, 694 mit 695 u. a. m. — Auch auf die *Adjectiva composita*, die aus einem der beiden Wörter gebildet sind, dehnt sich dieser Unterschied aus. Wenn Il. β, 246 Thersites ἀκριτόμυθος genannt wird, so zeigt schon das daneben stehende λιγὺς περ ἐὼν ἀγορητής, dass hier nicht von einer äusseren Beziehung die Rede ist, und Nägelsbach hat vollkommen Recht, wenn er in den „Anmerkungen zur Ilias" S. 119 über diesen Ausdruck bemerkt: „Der ἀκριτόμυθος begeht nicht den logischen Fehler eines wirren Redens, auch nicht den ästhetischen eines ungemessenen Wortschwalles, sondern den sittlichen, dass er Unverantwortliches schwatzt." Wenden wir diese Bemerkung auch auf die Stelle Il. β, 796 an, wo Iris zum Priamus spricht: Ὦ γέρον, αἰεί τοι μῦθοι φίλοι ἄκριτοί εἰσιν: so kann μῦθοι nur subjective Beziehung haben, nur auf den inneren Gehalt gehen, während Il. β, 212, wo derselbe Thersites ἀμετροεπής genannt wird, nur von dem „ungemessenen Wortschwall" gedeutet werden kann[7]) (vergl. auch in Bezug auf ἀκριτόμυθος Od. τ,

[7]) Wir wissen wohl, dass Nägelsbach zu dieser Stelle sagt: „ἀμετροεπής wird durch den folgenden Vers erklärt, nach Homers Sitte, zuweilen ein Adjectiv durch einen folgenden Relativsatz zu umschreiben. Ἀμετροεπής ist also nicht bloss ὁ πολλά, sondern ὁ ἄκοσμά τε καὶ πολλὰ ἔπη εἰδώς. So ist πολύτροπος Od. α, 1 vom Dichter

560). Ohne diesen Gegensatz wäre auch Il. *γ*, 214 unverständlich, wo Menelaus hart neben einander *οὐ πολύμυθος, οὐδ' ἀφαμαρτοεπής* heisst (vergl. Il. *χ*, 281). — Auch da, wo die beiden Wörter mit denselben Epithetis verbunden werden, lässt sich die Differenz wahrnehmen. Man vergleiche nur Il. *ϱ*, 701 *κακὸν ἔπος* mit Il. *ε*, 650 *κακῷ ἠνίπαπε μύθῳ* (vergl. Il. *ω*, 767), Od. *γ*, 23 *μύθοισιν πεπειρημαι πυκινοῖσιν* mit Il. *η*, 375 *εἰπέμεναι πυκινὸν ἔπος*, Il. *κ*, 288 *μειλίχιον φέρε ἔπος* mit Od. *ο*, 374 *μείλιχον ἔπος ἀκοῦσαι*, Il. *β*, 245 *χαλεπῷ ἠνίπαπε μύθῳ* mit Il. *ψ*, 489 *χαλεποῖσιν ἀμείψασθαι ἐπέεσσιν* u. a. —

4. Dieselbe Beziehung auf das Subjective tritt auch in den Stellen kervor, wo *μῦθος* mit anderen synonymen Ausdrücken verbunden ist. So findet sich das Wort neben *βούλη* Il. *δ*, 323, Od. *ν*, 298. Vgl. Od. *π*, 420; neben *μήδεα* Il. *γ*, 212. In der erstgenannten Stelle spricht Nestor von seinem Antheile am Kriege und behauptet, dass er *βουλῇ καὶ μύθοισιν* unter den Kämpfern thätig sei; denn das sei *γέρας γερόντων*; die Jüngeren könnten Lanzen werfen und auf ihre Stärke sich verlassen. Hier sind *βουλὴ καὶ μῦθοι* offenbar als synonyme Ausdrücke den *αἰχμαῖς* und der *βίῃ* entgegengesetzt, wie *βουλή* so oft den *πολεμηΐοις ἔργοις* gegenübersteht, und *μῦθοι* bezeichnen die Worte als Ausfluss der Einsicht und Klugheit. Noch deutlicher tritt dieser Begriff in der zweiten Stelle hervor. Wenn daselbst Antenor unter Anderem gegen Helena äussert: *ἀλλ' ὅτε δὴ μύθους καὶ μήδεα πᾶσιν ὕφαινον* (Odysseus nämlich und Menelaus), so kann man an dieser

---

selbst erklärt durch *ὃς μάλα πολλὰ πλάγχθη.*" Allein 1) lässt die Bedeutung von *μέτρον*, welches den einen Bestandtheil des Wortes bildet, keine andere Beziehung als die der Vielheit, der Fülle zu; 2) entwickelt hier nicht, wie Nitzsch zu Od. *α*, 1 in Bezug auf *πολύτροπος* bemerkt, der folgende Relativsatz den „Gehalt des Beiworts," sondern ist lediglich eine weitere Bestimmung über den Charakter des Thersites, ein denselben erläuternder Zusatz, wie dergleichen Zusätze gewöhnlich durch das Relativum mit *ἄρα* oder *ῥα* angefügt werden (s. Nägelsbach a. a. O. Excurs über *ἄρα* S. 212).

subjectiven Bezeichnung der *μῦθοι* um so weniger zweifeln, wenn man den vorausgehenden Vers 202: (*Ὀδυσσεὺς*) *εἰδὼς παντοίους τε δόλους καὶ μήδεα πυκνά* damit vergleicht und sich erinnert, dass Homer *ὑφαίνειν* tropisch nur in Verbindung mit *δόλος* und *μῆτις* gebraucht.

5. Betrachten wir ferner die Stellen, in welchen die fraglichen Wörter im Gegensatz stehen gegen andere Begriffe, so behauptet sich der angegebene Unterschied auch hier. So finden wir dem Worte *μῦθος* gegenübergestellt *ἔργον*, z. B. Il. *τ*, 242. *ι*, 443. Od. *α*, 358; *ἔγχος* Il. *σ*, 252. (*μάχεσθαι* Il. *π*, 631), und gleicherweise das Wort *ἔπος* im Gegensatz gegen *ἔργον*, z. B. Il. *α*, 395. 504. Il. *λ*, 703. Od. *γ*, 99. (vergl. Il. *α*, 108 und dazu Nägelsbach), Il. *ο*, 106. 234. Od. *β*, 272 und 304. Il. *δ*, 163 und 329. Il. *λ*, 346. Il. *ο*, 375; gegen *βίη* Il. *ο*, 106; gegen *χείρ* Il. *π*, 630. Il. *α*, 77; gegen *δῶρα* Il. *ι*, 113; gegen *ἐγχείη* Il. *υ*, 258; gegen *ἔγχος* Il. *υ*, 368. Ueberall geht in diesen gegensätzlichen Beziehungen *μῦθος* auf den Ausdruck des Innern, *ἔπος* auf das Wort, die Rede als ein rein Aeusserliches. Recht deutlich tritt dies z. B. in der Stelle Il. *σ*, 252 hervor: *ἀλλ' ὁ μὲν ἂρ μύθοισιν, ὁ δ' ἔγχεϊ πολλὸν ἐνίκα*, wenn man dieselbe vergleicht mit Il. *τ*, 218: *ὦ Ἀχιλεῦ, κρείσσων εἶς ἐμέθεν καὶ φέρτερος οὐκ ὀλίγον περ ἔγχει, ἐγὼ δέ κε σεῖο νοήματί γε προβαλοίμην πολλόν· τῷ τοι ἐπιτλήτω κραδίη μύθοισιν ἐμοῖσιν.* — Und sollten die allbekannten Verse Il. *ι*, 443 *μύθων τε ῥητῆρ' ἔμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων* einen andern Sinn haben, als: seine Gedanken (in der *ἀγορᾷ* und in der *βουλῇ*) aussprechen und Thaten (im Kampfe) vollbringen können, wenn auch Socrates bei Xenophon. Mem. IV 2 von einem *δύνασθαι λέγειν τε καὶ πράττειν* in einem ganz andern Sinne spricht? (Vergl. Quinctil. II 3, 12 und Cic. de Orat. 3, 15). —

6. Um den Gegenstand unserer Untersuchung noch genauer und allseitiger kennen zu lernen, wollen wir noch folgende Stellen ins Auge fassen, in denen die beiden Wörter

weder in einem gegensätzlichen Verhältniss sich befinden, noch mit synonymen Wörtern in Verbindung stehen:

Il. α, 540 ff. macht Here ihrem Gemahle bittere Vorwürfe darüber, dass er schon wieder mit einer anderen Gottheit Rath gepflogen habe und schliesst ihren Tadel mit den Worten: *οὐδέ τί πώ μοι πρόφρων τέτληκας εἰπεῖν ἔπος, ὅττι νοήσῃς*. Der Vater der Menschen und Götter aber entgegnet ihr: *Ἥρη, μὴ δὴ πάντας ἐμοὺς ἐπιέλπεο μύθους εἰδήσειν· χαλεποί τοι ἔσοντ' ἀλόχῳ περ ἐούσῃ*. Wer sieht nicht ein, dass durch *ἔπος* die äussere Mittheilung ausgedrückt wird, durch *μῦθοι* aber die Rathschlüsse des olympischen Herrschers bezeichnet werden, für deren Mittheilung selbst seine Gemahlin zu schwach ist? — Od. φ, 71 spricht Penelope zu den Freiern: „Hört mich an, die ihr dieses Haus dazu missbraucht, unaufhörlich zu schmausen, weil der Herr desselben schon so lange entfernt ist: *οὐδέ τιν' ἄλλην μύθου ποιήσασθαι ἐπισχεσίην ἐδύνασθε, ἀλλ' ἐμὲ ἱέμενοι γῆμαι θέσθαι τε γυναῖκα*, d. h. und keinen andern Vorwand für eure Absicht angeben könnt, als den, dass ihr mich zu freien begehrt. — Od. δ, 675 sagt der Dichter, nachdem er die Freier den Plan hatte fassen lassen, dem Telemach aufzulauern: *οὐδ' ἄρα Πηνελόπεια πολὺν χρόνον ἦεν ἄπυστος μύθων, οὓς μνηστῆρες ἐνὶ φρεσὶ βυσσοδόμευον*, — aber Penelope blieb nicht lange unbekannt mit den Anschlägen, welche die Freier in der Tiefe ihres Herzens fassten. Vergl. Od. ϑ, 273. Hesiod hat, wie Passow bemerkt, statt *μῦθος* das Wort *δόλος*, und Spätere verbinden mit jenem Verbum *βουλήν*. — Wenn Nestor Od. γ, 124 f., betroffen über die Aehnlichkeit, die Telemach mit seinem Vater Odysseus zeigt, in die Worte ausbricht: *ἦτοι γὰρ μῦθοί γε ἐοικότες, οὐδέ κε φαίης ἄνδρα νεώτερον ὧδε ἐοικότα μυθήσασθαι*, so bedarf es gewiss keines Wortes, um auf die subjective Beziehung, die der Ausdruck *μῦθοι* hier hat, aufmerksam zu machen. In einer grossen Anzahl dieser Stellen kann kaum die Uebersetzung „Wort" genügen, um das innere Verhältniss, das in dem Ausdrucke hervortritt, genau zu bezeichnen.

Vergl. noch Od. δ, 744. λ, 442 (s. Nitzsch zu dieser Stelle). λ, 511. χ, 289 u. a. —

7. Im Gegensatz zu diesen Stellen erwähnen wir auch solche, in denen der eigentliche Begriff von ἔπος unverkennbar hervortritt. Das ist nicht nur der Fall in den so häufig vorkommenden Formeln: ἔπος τ' ἔφατ', ἔκ τ' ὀνόμαζεν — ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων — καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα, in denen 1) das Wort μῦθος nie gebraucht wird, 2) der Begriff von ἔπος sichtbar ein rein äusserlicher ist: sondern auch überall, wo ἔπος mit Verben verbunden ist, die sich nur auf ein Aeusseres und, wir möchten sagen, Materielles beziehen, wie: ἐκβάλλειν (Il. π, 686), καθάπτεσθαι (Il. ξ, 208), παρατεκταίνειν (Od. ξ, 131), διακείρειν (Il. ϑ, 8) u. a. m. Ausserdem legen auch folgende Stellen ein unzweideutiges Zeugniss ab: Il. λ, 652 sagt Patroclus zum Nestor, als dieser ihn in seinem Zelte vergebens zum Sitzen nöthigt: νῦν δὲ ἔπος ἐρέων πάλιν ἄγγελος εἶμι Ἀχιλῆι: ich will zurückkehren zu Achilles, um ihm das Mitgetheilte (Nägelsbach zu Il. α, 76: „die erkundete Sache," „die Sache, um die es sich handelt," vgl. Nitzsch zu Od. λ, 441—43) zu verkünden. Od. λ, 147 fragt Odysseus im Todtenreiche den Tiresias, warum ihn denn die Seele seiner Mutter nicht als ihren Sohn erkenne. Tiresias antwortet: ῥηΐδιόν τι ἔπος ἐρέω καὶ ἐνὶ φρεσὶ θήσω: leicht kann ich dir das Erkundete sagen und deinem Herzen anvertrauen. — Il. χ, 454 ruft Andromache, die, ihres Gemahls harrend, am Webestuhl sitzt, von dem plötzlichen Wehklagen, das von den Stadtmauern her zu ihr dringt, aufgeschreckt, unter Anderem ihren Dienerinnen zu: αἲ γὰρ ἀπ' οὔατος εἴη ἐμεῦ ἔπος. Damm erklärt diese Worte also: *utinam procul ab aure sit mea illa res, quam dictura sum; omen id avertat, Juppiter, abominor id, quod dictura sum!* Köppen dagegen sagt zu Il. σ, 272, wo fast dieselben Worte zu lesen sind: αἲ γὰρ δή μοι ἀπ' οὔατος ὧδε γένοιτο. Wörtlich: „Ach, dass es so fern von meinem Ohre wäre, d. h. ach, dass ich niemals hörte, dass es so zugegangen sei, nämlich, dass viele

Trojaner vom Achill erlegt seien!“ Und allerdings, wenn Andromache an unserer Stelle ihre Dienerinnen auffordert, mit ihr fortzueilen, damit sie erfahre, was vorgehe, und unglückahnend ausruft: *ἐγγὺς δή τι κακὸν Πριάμοιο τέκεσσιν*, so können wohl jene Worte, die gleich darauf folgen, schwerlich einen anderen Sinn haben, als: Möchte doch das Wort (d. h. das ausgesprochene), die Nachricht davon (von diesem *κακόν*) fern von meinem Ohre bleiben! — Recht klar ist der Begriff von ἔπος ferner in Stellen, wie Od. ξ, 466. ϑ, 170. Il. γ, 222.

8. Somit glauben wir durch die bisherige Untersuchung wenigstens so viel nachgewiesen zu haben, dass bei Homer der Begriff: „Wort, Rede“ in einer doppelten Beziehung gebraucht wird: in einer innern, geistigen, und in einer äusseren und gewissermassen körperlichen. Wo das Wort also einen bestimmten Gedankengehalt hat, als Ausdruck einer Meinung, einer Ansicht geltend gemacht wird, z. B. Il. μ, 80. ι, 62. ν, 748. η, 404. ι, 51. 690. Od. ν, 389. Il. χ, 167 u. a.; wo es einen Rath, eine Weisung, eine Warnung bezeichnet, z. B. Il. β, 245. α, 25. cf. 326. π, 199. ϱ, 141. ε, 493. Od. ϑ, 185. Il. ι, 173. Od. σ, 422. ψ, 349. Il. λ, 186. Od. β, 137. Il. η, 277. β, 199. α, 33. ψ, 491 u. a., wo es von Absichten und Plänen gebraucht wird, wie Od. β, 412. γ, 140. δ, 676 etc.; da tritt es, sobald auf das Hervorgehen dieser Beziehung aus dem Innern Rücksicht genommen wird, in dem Ausdrucke μῦϑος hervor, der also zunächst alles Gedachte ausdrückt; ist dies nicht der Fall, treten diese geistigen Bezüge gleichsam als verkörperte, durch die Sprache „verlautbarte“ und dargestellte hervor, so finden sie, insofern dieses letztere Moment vorzugsweise berücksichtiget wird, in ἔπος ihre Bezeichnung, das demnach für alles Gesagte, Ausgesprochene, gebraucht wird. So gross nun auf diese Weise der Unterschied der beiden Wörter ist, so eng ist auch ihre Beziehung. Haben wir jenen in den vorausgegangenen Bemerkungen deutlich zu machen gesucht, so dürfen wir nun auch nicht vergessen, zu erwähnen, dass der

Dichter eben sowohl *φάσθαι μῦθον* sagt, als *φάσθαι ἔπος*, eben sowohl *εἰπεῖν* und *ἀγορεύειν ἔπος*, als *μῦθον*, eben sowohl *ἀκούειν ἔπος*, als *ἀκούειν μῦθον;* dass er *νοεῖν ἔπος* gebraucht neben *νοεῖν μῦθον*, *μυθεῖσθαι ἔπος* neben *μυθεῖσθαι μῦθον*, *κρύπτειν*, *ἐπικεύθειν ἔπος* neben *μύθους;* dass er von einem *τέρπεσθαι ἐπέεσσιν* eben so gut spricht, als von *τέρπεσθαι μύθοις*, von *πείθεσθαι μύθοις* eben sowohl, als von *πείθεσθαι ἐπέεσσιν;* dass er *ἀμείβεσθαι ἐπέεσσιν* und *ἀμείβεσθαι μύθοις*, *πιφαύσκειν μῦθον* und *πιφαύσκειν ἔπος* anwendet: überall, je nachdem er diese oder jene Beziehung hervortreten lassen will, während er nur *ἄρχειν μύθοιο* oder *μύθων* sagt, nur *φυλάσσειν ἔπος*, niemals *ἔπος δάκνει* und *ἀνδάνει*, sondern nur *μῦθος*, und nur von einem *μῦθος ἐαδώς*, *μῦθος θυμοδακής* spricht; zwar *ἐριδαίνειν*, *ἐρεθίζειν*, *ἐρεείνειν*[8]) *ἐπέεσσιν* sagt, aber *ἐρίζειν περὶ μύθων*, nirgends *ἐπιτρέπειν ἔπεα θεοῖς*, sondern nur *ἐπιτρέπειν μῦθον θεοῖς* gebraucht. —

9. Wenn die Späteren den beiden Wörtern die besondere Bedeutung: „erdichtete Sage" für *μῦθος*, und „erzählendes Gedicht" für *ἔπος* (häufiger *ἔπη*) zuertheilt haben, so fragt es sich, ob sich diese Begriffe schon im Homer nachweisen lassen. Passow bemerkt wenigstens in Bezug auf *μῦθος*, dass bei Homer dieses Wort in der Bedeutung Erzählung den Begriff von Wahrheit oder Unwahrheit des Inhaltes noch nicht an sich trage, diese Scheidung aber schon bei Pindar beginne. Wir können dem nicht widersprechen, bemerken aber, dass uns gerade die Hauptstelle bei Pindar, Nem. 7, 34 nicht umsonst auch in dieser Hinsicht an Homer namentlich erinnere. Wenn nämlich der Sänger äussert:

„Doch ich erachte, der Ruf von Odysseus besiegt
Das, so er litt, von dem lieblich redenden Homeros in grösserem
Mass entfaltet,
Da auf täuschenden Trug er durch sein beschwingtes Lied Würde
verbreitete"

---

[8]) Nur einmal Il. *ρ*, 305 kommt der Ausdruck vor: *ἐρεείνετο μύθῳ*, wo auch das Medium eine Ausnahme macht.

und nun hinzufügt: *σοφία δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις*: „Es berückt die Weisheit mit der Sag'": so findet man sich unwillkührlich an die homerische Stelle Il. *χ*, 280 erinnert, wo Achilles ein *ἐπίκλοπος μύθων* genannt wird. Vergl. Sophocl. Ai. 188 f. Die Stelle Od. *λ*, 363—69 hat zwar schon Damm als unbrauchbar für den fraglichen Zweck zurückgewiesen[9]), und allerdings ist *μῦθος* dort gerade von einer Mittheilung gebraucht, die auf Wahrheit gegründet ist, weil sie aus einem edlen Sinn (*φρένες ἐσθλαί*) hervorgeht: aber der Erwähnung werth ist es immer, dass Odysseus mit seinem *μῦθος* in Gegensatz gestellt wird gegen die Menge derer, die als *ἠπεροπῆες* und *ἐπίκλοποι ψεύδεα ἀρτύνουσιν, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο.* — Sichtbarer ist der Anfang des späteren Begriffes, den *ἔπος* erhält, bei dem Dichter. Die beiden Stellen, die hier zunächst in Betracht kommen, Od. *ϑ*, 91 und *ϱ*, 519, hat Passow bereits angeführt, ohne sie jedoch in Beziehung mit diesem Begriff zu setzen. Wenn aber in letzterer Stelle Eumaeus zu Penelope spricht: „Was er (Odysseus) erzählt, würde dein Herz laben. Drei Tage schon und drei Nächte behielt ich ihn in meiner Hütte, und noch hat er die Schilderung seiner Mühsalen nicht geendet; so wie Jemand den Sänger anstaunt, *ὅς τε ϑεῶν ἔξ ἀείδῃ δεδαὼς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσιν*, so sass dieser bei mir und labte mich." — so finden wir die spätere Bedeutung hier offenbar wenigstens angebahnt. —

10. Die beiden Stellen, in denen *λόγος*, und zwar nur im Plural, bei Homer vorkommt, Il. *ο*, 393 und Od. *α*, 56, haben das mit einander gemein, dass in ihnen von *λόγοις*

---

[9]) Er sagt in dem Lex. hom. s. h. v.: *Hinc sumpsere quoque recentiores, narrationem ex ingenio fictam vocare μῦθον: et poëta ipse innuit l. c. definitionem eiusmodi fictae narrationis, quod sit λόγος ψευδής, ἀληθείας ἔχων ἔμφασιν* (coll. 365 sqq.). *Sed has omnes novatas significationes in Homero ipso ne quaeras.* Uebrigens vergl. die der homerischen Stelle sehr ähnliche bei Hesiod: Theogon. V. 27. 28., aus der, wie aus V. 24, V. 169 und vielen andern, hervorgeht, dass Hesiod noch ganz an Homers Sprachgebrauch festhält; und die ebenfalls sehr ähnliche Pindarische Stelle: Olymp. 1, 29.

als von Mitteln die Rede ist, theils einen Verwundeten seine Schmerzen vergessen zu lassen, theils einen von Heimweh Ergriffenen auf andere Gedanken zu bringen. In der ersten Stelle befindet sich das Wort ohne Epitheton, es wird ihm aber das *τέρπειν* zugeschrieben; in der zweiten hat es die Adject. *μαλακός*, *αἰμύλιος* bei sich. Bedeutet nun *λέγειν*, *λέγεσθαι* dem sinnlichen Begriffe nach, den dieses Verbum ursprünglich hat, bei Homer niemals etwas Anderes als „Aufzählen, Erzählen“: so ist um so deutlicher, was in den beiden ersten Stellen durch *λόγοι* ausgedrückt werden soll, wenn man mit Il. *o*, 393 den 401. Vers vergleicht, aus dem erhellt, dass hier nicht etwa von Zureden und von Trost die Rede sein kann, und wenn man mit Od. *α*, 56 die Stelle Od. *ε*, 208—10 verbindet, in welcher der Inhalt dieser *αἰμύλιοι λόγοι* im Allgemeinen angedeutet ist. Was übrigens den Umstand anbelangt, dass im Homer nur der Plural dieses Wortes gebräuchlich ist, so können wir nicht umhin, auf die Bemerkung Geppert's aufmerksam zu machen, der in seinem Buche „Ueber den Ursprung der homerischen Gesänge“ Th. II. S. 84 äussert: „Der Plural ist seinem Begriffe nach nicht, wie man gewöhnlich annimmt, eine Erweiterung des Singulars, er ist vielmehr nur die Verendlichung der Totalität, welche der Singular ausdrückt. Diese Verendlichung der Totalität ist es, die ihn zum Ausdruck für abstracte Begriffe geschickt macht, so dass er zwischen dem ursprünglichen Singular, der eine Totalität bezeichnet, und dem späteren, der ein Abstractum giebt, in der Mitte steht, und aus diesem Grunde findet man in der ältesten Homerischen Sprache noch den Plural bei manchen Wörtern als die einzige Form der Abstraction, und würde sehr unrecht thun, wenn man einen Singular voraussetzte.“

Die Wörter *ῥῆσις* und *ἀγορητύς* kommen je einmal vor: jenes Od. *φ*, 291 in den Worten: *αὐτὰρ ἀκούεις μύθων ἡμετέρων καὶ ῥήσιος*, dieses Od. *ϑ*, 168: (*οὕτως*) *οὐ πάντεσσι ϑεοὶ χαρίεντα διδοῦσιν ἀνδράσιν, οὔτε φυὴν οὔτ' ἂρ φρένας οὔτ'*

ἀγορητύν. Wenn auch ῥῆσις, wie Geppert a. a. O. Th. II. S. 88 und 91 behauptet, kein ächt homerisches Wort ist, so ist doch sein synonymes Verhältniss zu μύθων in obiger Stelle deutlich genug, und behaupten die Wörter auf ις schon bei Homer den vorherrschenden Begriff einer Handlung, so dürften jene Worte zu übersetzen sein: (bist du nicht zufrieden damit, dass es dir nicht verboten ist, mit uns zu schmausen und nichts vom Mahle dir abgeht,) sondern du unsere Mittheilungen vernimmst und unser Gespräch? — Das Wort ἀγορητύς, nicht, wie Crusius meint, von ἀγορή, sondern von der Verbalform ἀγοράω abzuleiten, wie βοητύς von βοάω, ἐλεητύς von ἐλεέω, ἀλαωτύς von ἀλαόω (vergl. Buttmann, Gr. Gr. Grammatik Bd. II. Th. II. S. 319 und Geppert a. a. O. Th. II. S. 87) bezeichnet, wie die analogen Bildungsformen beweisen, und wie auch aus dem Zusammenhang der angegebenen Stelle hervorgeht, ein Vermögen, das als eine dritte Eigenschaft zu den beiden genannten Vorzügen des angenehmen Wuchses und des Verstandes hinzutritt: die Gabe des Sprechens in der ἀγορᾷ. —

II.

Ἀυδή. Φωνή. Ὄψ. Φθόγγος. Φθογγή.

1. Setzen wir die Annahme als begründet voraus — und ihr steht von Seiten der Bildungsanalogie nichts entgegen —, dass die Wörter αὐδή auf den Stamm ἄω [10]), φωνή auf φάω und ὄψ auf ἔπω zurückzuführen seien: so werden wir von vornherein dem ersten Worte eine Beziehung auf den körperlichen Organismus des Menschen geben, das zweite auf die sinnliche Wahrnehmung, auf das Hörbarwerden beziehen und das dritte von der individuellen Art und Weise verstehen, in der dasjenige, was wir im Allgemeinen mit dem Ausdrucke: „Stimme" bezeichnen, hervortritt. —

2. Dass die Stimme als αὐδή ihren Ursprung im Körper habe, zeigt sogleich folgende Stelle: Il. δ, 430 οὐδέ κε φαίης τόσσον λαὸν ἕπεσθαι ἔχοντ' ἐν στήθεσφιν αὐδήν. Noch genauer bezeichnet der Dichter in einer anderen Stelle Il. σ, 419 den Theil des körperlichen Organismus, in welchem

---

[10]) Humboldt a. a. O.: „Die Stimme geht als lebendiger Klang, wie das athmende Dasein selbst, aus der Brust hervor und haucht also das Leben, aus dem sie hervorströmt, in den Sinn, der sie aufnimmt." — Derselbe Gelehrte nennt in einer Abhandlung über das vergleichende Sprachstudium (Abhandlung der Berliner Akademie der Wissensch. 1820. 1821.) die Sprache „den unmittelbaren Aushauch eines organisirten Wesens."

die Stimme ihren Sitz hat: die *φρένες*, das Zwerchfell, das Homer bekanntlich zum Träger aller geistigen Lebensregungen macht. Als Vulkan der Thetis, die ihm ihren Besuch macht, um für Achilles eine neue Rüstung zu erbitten, aus seiner Werkstätte entgegenkommt, um sie zu begrüssen, folgen ihm *ἀμφίπολοι χρύσειαι, ζωῇσι νεήνισιν εἰοικυῖαι· τῇς ἐν μὲν νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν, ἐν δὲ καὶ αὐδὴ καὶ σθένος*[11]), *ἀθανάτων δὲ θεῶν ἄπο ἔργα ἴσασιν*. Die Stimme, mit der diese lebenbegabten Gebilde ausgestattet sind, hat also eben so ihre Stätte in den *φρένες*, als der *νόος*, die Denkkraft, durch die sie sich von leblosen Kunstgebilden unterscheiden, und das *σθένος*, die Körperkraft, durch welche die Thätigkeit bedingt ist, die in dem folgenden Satzglied eine nähere Bestimmung erhält[12]). Somit wäre *αὐδή* zunächst der Stimmlaut, als Bedingung des Sprechens. Dazu wird er aber erst, sobald von Menschen die Rede ist oder einem Leblosen, wie hier, menschliche Eigenschaften beigelegt werden. Denn an und für sich kann die *αὐδή* jedem lebenden Geschöpfe eigen sein, und sofern der homerische Gott nichts anders ist, als ein potenzirter Mensch, mit allen Eigenschaften des menschlichen Körpers ausgerüstet (nur durch die *ἀθανασία* specifisch von ihm unterschieden), wird die *αὐδή* auch den Gottheiten beigelegt. Der Dichter denkt sich jedoch dann consequenterweise dieselbe wenigstens graduell verschieden von der menschlichen, wie aus den Stellen hervorgeht, wo er z. B. Il. *τ*, 250 den Herold Talthybios *θεῷ ἐναλίγκιον αὐδήν* nennt,

---

[11]) Vergl. die sehr ähnliche Stelle bei Hesiod, Opp. et Di. 70 f.

[12]) Wir fürchten nicht, dass Jemand einwende, der Ausdruck *μετὰ φρεσίν* gehöre bloss zum ersten Satzglied. Denn setzt das Adverbium *ἐν* im zweiten Satzglied anaphorisch die Beziehung fort, so erstreckt sich die Kraft jenes Ausdrucks, durch den die allgemeine Bestimmung, die das erstere *ἐν* enthält, specialisirt wird, auch auf das folgende Glied. Ueberdies verlegt zwar der Dichter zunächst geistige Regungen in das Zwerchfell, wie *θυμός, ἦτορ, κραδίη*, oder Affecte, wie *χόλος, πένθος*: er macht dasselbe aber auch zum Sitz der *ἀλκή*, der *βίη*, ja der *ἔπεα*.

oder Od. α, 370 den Phemios als einen Sänger bezeichnet, *θεοῖς ἐναλίγκιον αὐδήν* (vergl. Il. ε, 860. ξ, 285). — Auf eine Vergleichung des Leblosen mit dem Lebenbegabten läuft es hinaus, wenn Od. φ, 410 die Sehne des gewaltigen Bogens, den Odysseus zum Schrecken der Freier zu spannen beginnt, als er sie erfasst hatte, einen ihm (dem alten Besitzer des Bogens) angenehmen Ton von sich. giebt, *χελιδόνι εἰκέλη αὐδήν* (vergl. Il. τ, 418).

3. Ist *αὐδή* der Stimmlaut als Bedingung des Sprechens, so kann das Wort auch metonymisch das Sprechen, die Sprache selbst bezeichnen. Das ist die Bedeutung des Wortes in jener allbekannten Stelle Il. α, 209: *τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή· a cuius ore melle dulcior fluebat oratio,* wie Cicero übersetzt, während wir den Ausdruck „Rede" in Anwendung bringen können, obgleich offenbar der Dichter an die Fülle des Wohllauts denkt. (Die Vergleichung der sehr ähnlichen hesiodischen Stelle: Theog. 86 mit 84 ist der Berücksichtigung nicht unwerth.) Und so deuten wir das Wort füglich auch in folgenden Stellen: Od. δ, 160. 830. Il. ο, 270 (vergl. Il. β, 297). — Individualisirt wird das Wort, wenn dasselbe, wie nicht selten geschieht, von der bekannten Stimme bestimmter Personen gebraucht wird, wie Od. β, 268, wo Athene nicht bloss die Gestalt Mentors annimmt, sondern auch sich ihm ähnlich macht *αὐδήν*. —

4. Indem *αὐδή* in der bereits angeführten Stelle Od. α, 371 die Stimme des Sängers, in Il. τ, 250 die des Herolds, in Il. ν, 757 die des Heerführers bezeichnet, tritt es in nahe Beziehung zu dem Worte *ὄψ*, und in sofern es in der zuletzt genannten Stelle und in Od. κ, 311 den Begriff des „Rufes" annimmt, zu *φωνή*. Denn dass dieses Wort zunächst das materielle Hervortreten der Stimme nach Aussen, in den Bereich des Gehörs, ausdrückt, zeigen nicht bloss die Epitheta, mit denen dasselbe verbunden, sondern auch die Verhältnisse, für die es gebraucht wird. Heisst nämlich die

φωνή bei dem Dichter *ἄῤῥηκτος* Il. *β*, 490[13]), *ἀτειρής* (*ferrea vox* Vergil. Aen. VI 625), Il. *ν*, 45. *ϱ*, 555. *χ*, 227. *ἀριζήλη*, Il. *σ*, 219. 221. (siehe Buttmann, Lexil. Bd. I. S. 254), *πολυηχής*, Od. *τ*, 521. *λεπταλέη*, Il. *σ*, 571. *θαλερή*, Il. *ϱ*, 696. (vergl. *ψ*, 397. Od. *δ*, 705. *τ*, 472.): so ist deutlich, wie sie durch die beiden ersten Epitheta mit rein materiellen Gegenständen, besonders mit metallenen (vergl. die Ausdrücke: *ἄῤῥηκται πέδαι*, *ἄῤῥηκτος δεσμός*, *χαλκὸς ἀτειρής*, Il. *ο*, 20. *ξ*, 25. Od. *ϑ*, 274 u. a.) verglichen wird, durch die übrigen mit solchen, die entweder, wie die Meereswellen, hörbar sind, oder, wie die Gewächse, sichtbar hervorsprossen, oder auch, wie das Gestirn, seinen Glanz verbreitet, oder, wie die Kleidungsstoffe, durchsichtig sind: immer ist der Vergleichungspunkt, der zu Grunde liegt, ein in die Sinne Fallendes. — Ferner wird die *φωνή* solchen Thieren beigelegt, die eine besonders, entweder durch helle oder durch dumpfe Töne, ausgezeichnete Stimme haben, wie z. B. die Ochsen: Od. *μ*, 395 (wo die gebratenen Fleischstücke wunderbarer Weise zu brüllen anfangen); die Schweine: Od. *κ*, 239: *οἱ δὲ* (die als Späher ausgesendeten Gefährten des Odysseus) *συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε*; die jungen Hunde: Od. *μ*, 86 (wenn anders die Stelle ächt ist; siehe Nitzsch zu derselben, der eine Interpolation annimmt, die allerdings sehr erklärlich ist); die Nachtigallen: Od. *τ*, 521. — Wird die *φωνή* Menschen zuertheilt, so sind dieselben entweder gewaltig schreiende, wie Il. *ξ*, 400 die *φωνὴ Τρώων καὶ Ἀχαίων δεινὸν ἀυσάντων* mit der tosenden Meereswelle, die sich am Gestade bricht und mit dem Knistern der Flammen bei einem Waldbrande verglichen wird, und Il. *ο*,

---

[13]) Diese Stelle ist besonderer Berücksichtigung werth, weil darin vier Werkzeuge der Sprache genannt sind. Sie heisst vollständig: — *οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν, φωνὴ δ' ἄῤῥηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη.* *Ἦτορ* bedeutet hier, was Il. *δ*, 430 durch *στῆθος* ausgedrückt ist: die Brust, als Behälter der Stimme; *φωνή* ist die Stimme selbst, sofern sie hörbar aus der Brust hervortritt. (Vergl. die oben folgende Stelle aus Verg.)

686, wo es von Ajax heisst: *σμερδνὸν βοάων Δαναοῖσι κέλευεν*, und *φωνὴ οἱ αἰθέρ' ἵκανεν·* oder laut rufende, wie Od. *ω*, 529 Athene den aufrührerischen Bewohnern von Ithaka zuruft, oder Il. *γ*, 161[14]) Priamus seine Schwiegertochter Helena, als diese sich dem Wartthurme, von dem aus er mit den Aeltesten das Heer der Achäer überschaut, nähert, zu sich ruft, oder Il. *ρ*, 111 die Jäger und die Hunde einen Löwen *ἔγχεσι καὶ φωνῇ* verfolgen. Wird aber leblosen Gegenständen eine *φωνή* beigelegt, so sind es hell- und scharftönende, wie Il. *σ*, 219—21, wo die Stimme des Aeaciden mit der *φωνή* einer Trompete verglichen wird, oder Il. *σ*, 571, wo (die Saite, *λίνον*, der *φόρμιγξ*) *ὑπὸ καλὸν ἄειδεν λεπταλέῃ φωνῇ* (wenn man nicht richtiger *λίνον* auf den Linusgesang bezieht). — Das Verhältniss zwischen *αὐδή* und *φωνή* hat auch darin etwas Charakteristisches, dass *αὐδή* niemals mit einem Adjectiv versehen ist. —

5. Insofern *αὐδή* auf diese Weise ein individueller Begriff wird, tritt das Wort in Parallele zu *ὄψ*. Denn dieser Ausdruck bezeichnet vorzugsweise die Stimme mit Rücksicht auf die besondere Form, in der dieselbe hervortritt: bald als Gesang: Il. *α*, 604. Od. *ε*, 61. *κ*, 221; bald als Schlachtruf: Il. *π*, 76; bald als lockende Stimme: Od. *μ*, 52. 185. 187, besonders 160; bald als ein Flüstern: *ξ*, 492, ein Zirpen Il. *γ*, 152, ein Blöken Il. *δ*, 435; bald als Klagelaut: Il. *χ*, 451. Od. *λ*, 421, besonders *ν*, 92. Od. *ω*, 60; bald als Mahn- und Warnungsstimme: Il. *β*, 182; vergl. *κ*, 512. — Auch dadurch steht *ὄψ* in Beziehung mit *αὐδή*, dass der Dichter das körperliche Behältniss, wenn ich so sagen darf,

---

[14]) Damm hat die Worte *ἐκαλέσσατο φωνῇ* ganz richtig gedeutet, indem er sagt: *nam potuisset et νεύματι ἢ δι' ἀγγέλου ἢ χειρῶν*, wenn auch das *νεῦμα* hier nicht wohl möglich war. Wir bemerken dies lediglich aus dem Grunde, weil es noch nicht lange her ist, dass Wunder in der Recension des Lobeckischen Ajax darauf aufmerksam machen zu müssen glaubte, dass, wenn Homer z. B. sage: *ποσὶ βαίνειν*, dieser Dativ kein nichtssagender Zusatz sei, sondern Streben des Dichters nach Genauigkeit. S. S. 17 der Recension.

nennt, aus dem die Stimme hervorkommt. Denn Il. γ, 221 heisst es: ἄλλ' ὅτε δή ῥ' ὄπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος ἵει —; vergl. Il. ξ, 150. — Dass ὄψ nicht an und für sich, wie Damm will, *vox articulata, vox verba sonans* ist, geht aus einem Theile der beigebrachten Stellen von selbst hervor, wird aber besonders durch das Adject. μέροπες, das den Menschen beigelegt wird, entschieden. Ist es richtig, was die Schol. Venet. sagen, dass dieses Wort so viel bedeute als: μεμερισμένην τὴν φωνὴν ἔχοντες (vergl. Voss zu Hymn. an die Demet. 310): so kann ὄψ nicht schon für sich dasselbe ausdrücken. Gleichwohl zeigt derselbe Stamm, von dem ὄψ und ἔπος abgeleitet sind, dass beide Wörter etwas mit einander gemeinschaftlich haben, was sich auch dadurch bestätigt, dass die Epitheta, die der ὄψ beigelegt werden, sich nicht nur auf die individuelle Beschaffenheit der Stimme beziehen, sondern auch auf das durch dieselbe Ausgesprochene, wie Il. λ, 138 zur Genüge darthut. —

6. Auch das Adjectivum αὐδήεις verdient hier einer Erwähnung, da die Bedeutung, in der dasselbe bei Homer vorkommt, unsere Ansicht von dem Begriffe, den sein Stammwort αὐδή ausdrückt, nur bestätigen kann. Das Wort kommt siebenmal bei dem Dichter vor: einmal in allgemeiner Beziehung auf Menschen überhaupt, fünfmal von Göttinnen, einmal von einem der Rosse des Achilles. Dass es in letzterer Stelle, Il. τ, 407, die Menschenstimme bedeutet, zeigt der Zusammenhang und besonders der Ausdruck: αὐδήεντα δ' ἔθηκε θεά: „die Göttin machte, dass es (das Ross) mit menschlicher Stimme sprach." Ja, da unmittelbar darauf, ohne alle weitere Einleitung, die Worte selbst folgen, die das wunderbare Ross gesprochen hat, so schliesst sich deutlich genug der Begriff dieses Adjectivi an denjenigen seines Primitivi an, nach welchem dieses metonymisch die Rede selbst bezeichnet. Unterstützt wird diese Bedeutung durch die Stellen, in denen dieses Beiwort auch Wesen höherer Art ohne weiteren Zusatz ertheilt wird, wie es Od. κ, 136 heisst: (Κίρκη) δεινὴ θεός, α ὐ δ ή ε σ σ α, αὐτοκασιγνήτη

ὀλοόφρονος Αἰήταο (vergl. Od. λ, 8. μ, 150), wie Od. μ, 448 derselbe Vers von der Calypso vorkommt, und Od. ε, 334 von der Leucothea gesagt wird: ἣ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα, νῦν δ' ἅλὸς ἐν πελάγεσσι θεῶν ἐξέμμορε τιμῆς. Der Gegensatz, in welchem in diesen Stellen αὐδήεσσα steht, will offenbar die menschliche Sprache als ein unterscheidendes Merkmal der Sterblichen von den Göttern (s. oben S. 21) darstellen, obwohl dieser Gegensatz unmittelbar nur in Od. κ, 136 hervortritt, mittelbar in Od. ε, 334.[15]) —

---

[15]) Nitzsch hat zu Od. κ, 136 die verschiedenen Erklärungen, welche die alten Scholiasten und Lexikographen über das Wort in dieser besonderen Verbindung gegeben haben (dass es bedeute: ἀνθρωπιστὶ φθεγγομένη, oder nach Apoll. im Lex.: ὅτι εἰς ὁμιλίας ἦλθον ἀνθρώπῳ τῷ Ὀδυσσεῖ, oder nach Apoll. Rh. IV 1322.: οἰοπόλοι δ' εἰμὲν χθόνιαι θεαὶ αὐδήεσσαι), zu beseitigen unternommen und auch Clarken's Erklärung „gesangreich" wegen der geringen Veranlassung, die für diesen Begriff vorhanden sei, zurückgewiesen, sich selbst aber für eine andere Lesart: οὐλήεσσα = ὀλόεσσα entschieden, weil auch Aristophanes οὐδήεσσα, Aristoteles wahrscheinlich αὐλήεσσα gelesen haben. Ohne über die Sache eine bestimmte Entscheidung zu wagen, möchten wir Folgendes bemerken:

1. Ausser den Musen wird, so viel wir wissen, von Homer keiner Gottheit das Prädicat ἀείδειν beigelegt, wohl aber der Circe Od. ε, 61 und der Calypso Od. κ, 221. 254.
2. Dieser Umstand, und dass der Dichter gerade bei höheren Wesen solcher Art, wie Leucothea (Eidothea), Calypso und Circe sind (er nennt diese eine Zauberin und doch wieder eine Göttin), etwas Räthselhaftes hat, muss auch bei Erklärung jenes Epitheti einige Berücksichtigung finden.
3. Wenn das Epitheton in den Stellen, in welchen es den genannten Gottheiten ertheilt wird, deshalb weggeräumt werden soll, weil es ein unmotivirtes Beiwort zu sein scheint, so dürfte es auch Od. ζ, 125 nicht stehen, wo es von Menschen, aber, wie der Zusammenhang zeigt, auf eine sehr unpassende Weise angewendet wird, wenn anders, wie Nitzsch meint, die Verse 122 und 123 unächt sein sollen, was wir noch nicht glauben können.
4. Da es nicht ausgemacht ist, dass Aristoteles auf die angegebene Weise las, die Aristophanische Lesart aber vielleicht

7. Zu jenen drei Wörtern gehört aber auch noch *φθόγγος* und *φθογγή*. Beide kommen fünfmal bei dem Dichter vor: jenes dreimal in der Iliade und zweimal in der Odyssee, dieses viermal in der Odyssee und einmal in der Iliade. Die Bedeutung derselben — sie verhalten sich hinsichtlich ihrer Form wie *βόλος* und *βολή*, *πόθος* und *ποθή*, *στρόφος* und *στροφή*, *χόλος* und *χολή*, und andere —, zeigt keine bedeutende Verschiedenheit, da beide Endungen den Abstractis eigenthümlich sind, wenn auch Wörter, wie *βολή*, *χολή*, näher an das Concrete angrenzen. Bewiesen wird dieser Umstand vorzüglich durch Stellen, wo bei demselben Gedanken bald die eine, bald die andere Form steht. Vergl. Od. *μ*, 41. 159. mit Od. *μ*, 198. Was sie aber bezeichnen sollen, geht am deutlichsten aus den Stellen hervor, wo sie oder das Verbum, aus dem sie hervorgegangen sind, in Verbindung mit einem ihrer Synonymen gebraucht werden. Dies ist der Fall Od. *μ*, 159 f. (*Κίρκη*) *Σειρήνων — ἀνώγει φθόγγον ἀλεύασθαι· οἷον ἐμὶ ἠνώγειν ὅπ' ἀκουέμεν.* Hier ist *φθόγγος* nichts anders, als der Schall, der von dem Gesange der Sirenen lockend zu den Schiffen hingetragen wird, die *ὄψ* aber bezeichnet die lockende Stimme selbst, mit der die Sirenen (bei Apollon. Rh. IV 903 *ὄψ λείριος*) sangen; ihr Gesang selbst heisst 183 *λιγυρὴ ἀοιδή* (bei Apoll. *λιγείη μολπή*). Diese Erklärung ist gesichert durch die Verse 197 und 198: *αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τάσγε παρήλασαν, οὐδ' ἔτ' ἔπειτα φθογγῆς Σειρήνων ἠκούομεν οὐδέ τ' ἀοιδῆς*, die doch gewiss keinen anderen Gedanken ausdrücken, als folgenden: Sobald wir aber an diesen (den Sirenen) vorübergesegelt waren, vernahmen wir keinen Schall, und auch keinen Gesang mehr. Vergl. Od. *ψ*, 326. Eine andere Bedeutung, als die des Schalles oder Lautes kann *φθογγή* auch in der Stelle Il. *π*, 508 nicht haben. Sarpedon, der Lycierfürst, sinkt, von Patroclus Speer getroffen, und richtet sterbend noch

---

eine absichtliche Abänderung des Komikers ist: so scheinen diese Zeugnisse kein bedeutendes Gewicht zu haben.

bittende Worte an seinen Freund, den ebenfalls verwundeten Glaukus: diesem aber, der nicht helfen kann, *αἰνὸν ἄχος γένετο, φθογγῆς ἀΐοντι.* Warum *φθογγῆς*? Offenbar nimmt der Dichter darauf Rücksicht, dass es die Stimme eines Sterbenden war: Sterbelaute des hinscheidenden Freundes vernimmt Glaukus in dessen Worten. Und wenn Il. *ε*, 234 Pandarus gegen den Aeneas äussert, er befürchte, dass dessen Rosse nicht schnell genug aus dem Kampfe eilen würden, wenn er nicht selber die Zügel führte — denn, sagt er, sie sind *τέον φθόγγον ποθέοντε*: — so kann auch hier wieder nur der Schall (Klang) der Stimme verstanden werden, an den die Pferde gewöhnt sind. So nennt der Dichter absichtlich die furchtbare Stimme, mit welcher der Cyclope, dieser *πέλωρος*, so erzählt Odysseus Od. *ι*, 252 etc., ihn und seine Gefährten anredet: — *ἡμῖν δ'αὖτε κατεκλάσθη φίλον ἦτορ* —, einen *φθόγγον βαρύν*, einen rauhen Schall (ein dumpfes Gebrüll); ja, wenn Odysseus Od. *ι*, 166 f. erzählt, dass, als sie sich dem Lande der Cyclopen genähert hätten, sie zuerst den Rauch erblickten, dann *αὐτῶν τε* (der Einwohner) *φθογγὴν ὀΐων τε καὶ αἰγῶν*, so kann *φθογγή* nur den Schall bedeuten, der von den brüllenden Stimmen der Einwohner und von dem Geschrei der Schafe und Ziegen zu den Ohren der Schiffenden drang. Auch Od. *σ*, 199, wo die beiden Dienerinnen sich Penelopens Gemache nähern und diese durch das Geräusch, das sie entweder durch ihre Tritte oder durch ihr Plaudern — *nam mulieres una euntes*, sagt der würdige Damm, *nunquam silent* —, verursachen, aus dem Schlafe wecken, kann der Ausdruck *φθόγγῳ ἐπερχόμεναι* eben nur den schallenden Laut bezeichnen. —

8. Die Wörter *αὐδή* und *ὄψ* sind ausserdem durch ein anderes Band mit einander verknüpft, durch eine höhere Beziehung, die sie gemeinschaftlich haben. — Od. *ξ*, 89 sagt Eumaeus unter andern trefflichen Worten auch Folgendes: *οἵδε* (die Freier) *δὲ καί τι ἴσασι, θεοῦ δέ τιν' ἔκλυον αὐδήν, κείνου λυγρὸν ὄλεθρον.* Hier ist *θεοῦ αὐδὴ* offenbar von einer Offenbarungsstimme gebraucht, wodurch die Gottheit

den Freiern, was sie auf menschliche Weise nicht wissen konnten, mittheilte. — Il. η, 49 f. giebt Helenus seinem Bruder Hector den Rath, die Troer und Achäer zu veranlassen, dass sie einen Waffenstillstand eintreten lassen, und die Tapfersten beider Völker zu einem Zweikampf aufzufordern; denn, setzt er 52 f. hinzu, *οὐ γάρ πώ τοι μοῖρα θανεῖν καὶ πότμον ἐπισπεῖν· ὡς γὰρ ἐγὼν ὄπ' ἄκουσα θεῶν αἰειγενετάων*[16]). Diese ὄψ *θεῶν* ist aber die innere Offenbarung (*ἄκουσα*), die Helenus, *οἰωνοπόλων ἄριστος* (Il. ζ, 76), von den Göttern erhalten hat.

---

[16]) Zwar sagt Köppen zu dieser Stelle: „Man fasst Vers 52 als prophetische, mit göttlicher Auctorität gesprochene Versicherung auf, dass Hector heute noch nicht sterben sollte, wodurch allerdings die Freude und Bereitwilligkeit, mit der Hector den Zweikampf annimmt, sehr viel, ja fast alles Grosse verliert. Aber mir scheint es nichts mehr, als Hoffnung, nur dass Helenus, weil er im starken Affect redet, sich zu fest und bestimmt ausdrückt. Und dass dies Homers Sinn war, zeigen, wie ich glaube, die Verse 77—80 deutlich.“ Nun sagt allerdings Hector in diesen Versen etwas, das die Möglichkeit, dass er fallen werde, enthält, und somit scheint er den prophetischen Worten seines Bruders nicht zu glauben. — Allein dadurch wird die höhere Beziehung dieser Worte nicht aufgehoben. Wie die *τέρατα*, welche von den Göttern als Anzeichen ihres Willens gesendet werden, von Manchen verachtet werden; wie den Zeichendeutern selbst, den Mittelspersonen zwischen den *τέρασι* und den Menschen, für die diese bestimmt sind, gemisstraut wird (vergl. Od. β, 180, wo Eurymachus äussert, es seien nicht alle Vögel *ἐναίσιμοι*, Il. μ, 200 etc., wo Hector das von Zeus zur Warnung gesendete *τέρας* unbeachtet lässt; wie Od. α, 415, wo Telemach zu sagen wagt, er kehre sich nicht an die *θεοπροπίη*, die seine Mutter durch Zeichendeuter erforsche; wie Il. ω, 220 etc., wo Priamus geradezu erklärt, er traue weder einem *μάντις*, noch einem *θυοσκόος*, noch einem *ἱερεύς*, sondern nur seinen eigenen Augen): so kann dies auch hinsichtlich der inneren Offenbarungen stattfinden, welche der *μάντις* erhält. „Denn,“ sagt Nägelsbach „Homerische Theologie S. 165“ mit Recht, „auch ohne dass die Gottheit ihm persönlich naht, selbst ohne dass sie eine Mittheilung beabsichtigt, versteht der *μάντις* ihre Gedanken und Sprache. Il. η, 44 und 53.“ —

III.

Ὄσσα. Ὀμφή. Φήμη. Κλεηδών.

1. Durch die religiöse Bedeutung, welche die Wörter *αὐδή* und *ὄψ* erhalten[17]), sind mit denselben vier andere Wörter verknüpft, die wir in ihren gegenseitigen Beziehungen kennen lernen wollen: *ὄσσα, ὀμφή, φήμη, κλεηδών* (*κληηδών*), von denen die beiden ersten nicht bloss synonymisch, sondern auch etymologisch mit *ὄψ* in Verbindung stehen. — Wenn nach Porphyrius Quaest. Hom. 16, sagt Nitzsch zu Od. *α*, 280, *ὄσσα* sonst mit *κληηδών, κλέος, ὀμφή* einerlei bedeuten, hier aber (in der angegebenen Stelle) durch *ἐκ Διός* oder *θείη ὀμφή* Il. *β*, 41 gleichgestellt werden soll, so widerspricht dem das folgende *ἤτε* u. s. w. und Il. *β*, 93. Man verstehe das „dunkele Gerücht." Buttmann, auf den sich Nitzsch bezieht, bemerkt im Lexilogus, da, wo er die Meinung zurückweist, als ob *ὄσσομαι* von *ὄσσα*, Stimme, abgeleitet werde[18]), über dieses Wort Folgendes: „Die irrige Erklärung ging vornehmlich davon aus, dass man in dem Subst. *ὄσσα* im Homer die vorbedeutende, wahrsagende

---

[17]) S. Beitr. II. 8. S. 28 f.

[18]) Wenn Hartung in seiner „Religion der Römer" S. 96 sagt: „Durch *omen*, welches den griechischen Wortformen *ὄσσα, ὀμφή, ὄψ*, dem Sinne, wie dem Laute nach entspricht, sowie auch die beiden Wörter *ominari* und *ὄσσομαι* einander gleich sind, werden gewöhnlich die hörbaren Zeichen (der göttlichen Gegenwart), wie Ton, Stimme, Ruf, angedeutet," so tritt er offenbar der Buttmann'schen Ansicht entgegen.

Stimme suchte: und in dieser Meinung sind noch jetzt Viele, aber ganz irrig. Die wahrsagende Stimme heisst bei Homer ὀμφή oder φήμη oder κληδών. Dagegen ὄσσα bei demselben durchaus nichts ist, als der Ruf, das Gerede. Es ist nämlich wohl zu unterscheiden das, was ein Mensch, der etwas selbst gesehen oder sonst wohl unterrichtet ist, dem andern mittheilt, von dem Gerücht und Gerede der Menschen. Dies hat fast immer einen dunklen Ursprung und verbreitet sich so wunderbar schnell, dass die Alten es gar nicht als von Menschen ausgehend, sondern als etwas Göttliches ansahen; darum kommt es ἐκ Διός oder personificirt sich selbst als göttliches Wesen und Botin des Zeus." — Die Stelle, von der Buttmann bei diesen Bestimmungen ausgeht, ist die schon angeführte Od. α, 282.[19]) Gehe hin, spricht Athene zu Telemach, um von deinem lange abwesenden Vater etwas zu erfahren, ob vielleicht der Sterblichen Einer dir Nachricht geben kann, ἢ ὄσσαν ἀκούσῃς ἐκ Διός, ἥ τε μάλιστα φέρει κλέος ἀνθρώποισιν. Dass nun hier die ὄσσα ἐκ Διός dem vorangegangenen ἤν τις εἴπῃσι βροτῶν entgegengesetzt sei, zeigt sich auf den ersten Blick. Allein es fragt sich zunächst, was κλέος ἀνθρώποισιν zu bedeuten habe. Das Wort κλέος, dessen Ursprung augenfällig ist, kommt öfter als sechzigmal bei Homer vor, nur selten im Plural und nur da, wo eine Mehrheit der Beziehung stattfindet. Unter allen Stellen aber, in denen dasselbe erscheint, sind vielleicht nur zwanzig, in denen es ohne ein Beiwort steht, das sich theils auf den Raum, wie εὐρύ, theils auf die Dauer, wie ἄσβεστον, ἄφθιτον, theils auf die Beschaffenheit, wie μέγα, ἐσθλόν, bezieht. Man erkennt daraus leicht, dass das Wort seiner Natur nach eine *vox media* ist. In den Stellen aber, wo dasselbe ohne alle nähere Bezeichnung vorkommt, eine solche auch weder aus dem Zusammenhange, noch aus dem Gegensatze entnommen werden kann, wie das Od. α, 298. ε, 311. ω, 196. Il. δ, 197.

---

[19]) Diese Stelle erinnert fast wörtlich an Soph. Oed. R. 42 f.: εἴτε του θεῶν φήμην ἀκούσας, εἴτ' ἀπ' ἀνδρὸς οἶσθά που.

ε, 252 u. a. a. Stellen der Fall ist, folglich in seiner natürlichsten Bedeutung hervortritt, bedeutet es, wie das lateinische *fama*, das Sprechen von einem Gegenstande und, sofern dieser Begriff auf einen bestimmten Gegenstand bezogen wird und einen bestimmten, laut ausgesprochenen Inhalt hat: die Kunde. Die sicherste Stelle, von der wir ausgehen können, ist vielleicht Il. β, 486. Hier ruft der Dichter die Musen mit folgenden Worten an: ὑμεῖς θεαί ἐστε, πάρεστέ τε, ἴστε τε πάντα· ἡμεῖς δὲ κλέος οἷον ἀκούομεν, οὐδέ τι ἴδμεν. Die Autopsie und das Wissen ist dem κλέος ἀκούειν entgegengesetzt, das nun natürlich keinen andern Sinn erhalten kann, als hören, was die Leute sprechen. So bedeuten auch die Worte Il. β, 325 ὅου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται nichts Anderes, als: von dem (von dem Drachen nämlich, den Zeus als πέρας gesendet hatte) zu sprechen, man niemals aufhören wird. Wenn dagegen z. B. Il. λ, 227 (vergl. ν, 364) von dem Antenoriden Iphidamus erzählt wird, dass er den Troern mit zwölf Schiffen zu Hülfe gezogen sei, γήμας ἐκ δ' Θαλάμοιο μετὰ κλέος ἶκετ' Ἀχαιῶν, so kann das Wort hier nur die Kunde von dem Kriege, der gegen die Troer ausgebrochen war, bedeuten; denn auf ungewisse Gerüchte hin wäre der Held gewiss nicht ausgesegelt: und wenn Od. π, 461 Telemach den zu Penelope als Boten ausgesandten Eumäus bei dessen Rückkehr in Bezug auf die Freier, die, um Telemach auf dem Meere aufzulauern, ausgezogen waren, fragt: τί δὴ κλέος ἔστ' ἀνὰ ἄστυ; — so zeigen die beiden folgenden Verse, dass κλέος nicht ein müssiges oder unzuverlässiges Gerede, sondern eine sichere Kunde von den Freiern und ihrem Unternehmen bezeichnet. — Haben wir auf diese Weise den eigentlichen Begriff von κλέος[20]), so weit er mit ὅσσα in innerer

[20]) Auch bei Pindar finden wir diesen Begriff schon vorherrschend, wie Ol. 1, 35. Pyth. 1, 3, während bei Aeschylus noch die ursprüngliche Bedeutung waltet, z. B. Agam. v. 446. die Bedeutung: Ruhm nur fr. 301. (vergl. Klausen zu jener Stelle). Bei Sophokles kommen beide Bedeutungen vor, z. B. Phil. 251. Ant. 498. Bei Platon ist der Begriff „Ruhm" der geltende und schon durch die Zusammenstellung mit

Beziehung steht (denn nach einer anderen Seite hin, sofern nämlich das κλέος als ein rühmendes zu erkennen ist, steht das Wort bekanntlich mit κῦδος, αἶνος, τιμή u. a. in Verwandtschaft) festgesetzt: so kehren wir zu der Stelle zurück, von der wir ausgegangen sind, und fragen: Was bedeutet κλέος in derselben? Offenbar ganz allgemein: das Sprechen (das Gerede, wie wir, jedoch in einer tadelnden Beziehung, sagen), wie das dabei stehende ἀνθρώπων deutlich macht; man müsste denn, sich an Od. α, 95 erinnernd, κλέος unmittelbar auf Odysseus beziehen und als κλέος ἐσθλόν deuten. Allein das hiesse über den Zusammenhang hinausgehen; auch würden diejenigen, welche diese Erklärung begünstigten und ὄσσα doch als „dunkles Gerücht" auffassten, in einen offenbaren Widerspruch gerathen, der aber auch dann bleiben wird, wenn man das Wort in dem von uns angegebenen Sinne nimmt oder in dem specielleren: „Kunde." Denn ist ὄσσα überall das „dunkle Gerücht," so kann man demselben das κλέος φέρειν nicht wohl zuertheilen, da dieses etwas Offenes und Lautes, wie die angegebenen Stellen nachweisen, bezeichnet. —

2. So weit kamen wir mit unserer Untersuchung, als wir Nägelsbach's Ansicht in der „Homerischen Theologie" S. 158 zu vergleichen uns veranlasst fanden. — Mit Vergnügen erkannten wir, dass unser theurer Freund zwar von der Buttmann'schen Erklärung „das Gerücht, das Niemand auf eine menschliche Quelle zurückführen kann," ebenfalls ausgeht, jedoch ausdrücklich bemerkt: „Wenn Od. α, 282 Athene zu Telemach sagt, er solle ausziehen auf Kunde von seinem Vater: ἦν τις u. s. w., so scheint hier wegen der im Relativsatze beigelegten Eigenschaft nicht sowohl speciell ein

---

ἔπαινος gewiss, wie Legg. II 663 A; bei Xenophon kommt das Wort bloss einmal in derselben Bedeutung vor; bei Lucian, ausser einer Stelle aus Homer (Philopatr. 15. Ed. Schmied.), einige Male, im Pindarischen Sinne, z. B. Amor. 5. — Einen tadelnden Sinn involvirt das Wort bei Homer niemals; dafür hat der Dichter die besonderen Ausdrücke: νέμεσις, κατηφείη, ὄνειδος u. a.

unbestimmtes Gerücht vorhanden zu sein, als vielmehr eine ὀμφὴ oder αὐδὴ θεοῦ, eine durch einen μάντις, ein Orakel oder vielleicht durch einen Gott selbst vermittelte Offenbarung." Dadurch widerlegt er zugleich stillschweigend Nitzschens Worte zu Od. γ, 215: „Nach dieser Erklärung über die ὀμφή ist also die obige ὅσσα ἐκ Διός ganz etwas anderes, als die θεοῦ ὀμφή." Aber wir vermögen auch auf die anderen Stellen hin, die Nägelsbach als beweisend für Buttmann's Ansicht aufstellt, derselben nicht beizutreten. Weder in Il. β, 93, wo die Achäer auf die unter ihnen wie ein Lauffeuer verbreitete Kunde, dass in der Versammlung die Rede von der Heimkehr sein solle, sich eiligst versammeln, noch weniger Od. ω, 413, wo unter die Bewohner von Ithaka die Kunde gelangt, die Freier seien ihrem Schicksale verfallen, scheint uns das Zurückführen der ὅσσα auf einen göttlichen Ursprung einzig und allein von der Unbestimmtheit des Ausgangspunktes hergeleitet werden zu dürfen, sondern vielmehr vorzugsweise von der plötzlichen oder von der schnellen und allgemeinen Verbreitung dieser Kunde. Darum heisst es auch in der ersteren Stelle: μετὰ δέ σφισιν ὅσσα δεδήει, in der zweiten: ὅσσα δ' ἄρ' ἄγγελος ὠκὺς κατὰ πτόλιν ᾤχετο πάντῃ. Alles, was von den Göttern ausgeht, wirkt auf ausserordentliche und auffallende Weise, in welcher Gestalt es auch erscheine, besonders, wenn der Vater der Menschen und Götter wirksam dabei ist. Geschieht dies, wenn wir so sagen dürfen, durch Mittelspersonen, durch Gottheiten, wie Athene, Apollo, Hermes, Iris: so vollziehen diese die Aufträge ihres Gebieters mit ausserordentlicher Klugheit und Schnelligkeit. Hypostasirt aber der Dichter menschliche Thätigkeiten zu göttlichen Wesen, so kann er das nur thun, indem er denselben auch die Art und Weise göttlicher Wirksamkeit beilegt. Warum heisst also die ὅσσα eine ἄγγελος Διός? Darum eben, weil sie nicht bloss ein „dunkles Gerücht" ist, sondern eine auffallend rasch und allgemein sich verbreitende Kunde, die als solche nur eine ἄγγελος Διός sein kann. Denn diesem Ausdruck lediglich

poetische Bedeutung zuzuschreiben, kann wohl Niemand beifallen. —

3. „Das Wort ὀμφή," sagt Buttmann im Lexilogus Th. I. S. 288, „zeigt uns ein Thema, welches mit *ΕΠΩ*, *ΕΙΠΩ* sichtbar einerlei ist und, nach dem Schwanken der alten Laute zwischen den *aspiratis* und *tenuibus*, *ΕΜΙΠΩ* angenommen werden kann und muss." Dadurch hätten wir jedenfalls den Grundbegriff des „Sprechens" gewonnen und finden dieses Ergebniss durch den Sprachgebrauch vollkommen bestätigt. Unter den Stellen, in welchen das Wort bei Homer vorkommt, scheint Il. *β*, 41 die leichteste zu sein. Zeus sendet den οὖλον ὄνειρον zu dem Atriden Agamemnon, der in seinem Zelte schläft. Der Traum stellt sich in Nestors Gestalt an Agamemnons Lager und fordert als Διὸς ἄγγελος ihn auf, die Achäer zu rüsten; denn jetzt vermöchte er Troja einzunehmen. Nachdem der Traum sich wieder entfernt hat, wacht Nestor auf — θείη δέ μιν ἀμφέχυτ' ὀμφή. Diese Worte können nach dem bildlichen Gebrauche, den der Dichter von ἀμφιχέω und περιχέω macht (s. Od. *η*, 51. 140. *ν*, 189. Il. *β*, 19. *ξ*, 253. *ψ*, 63. 764. Od. *ϑ*, 278. 297. *χ*, 498 u. a.), so dass sie das völlige Erfassen eines Gegenstandes bezeichnen, nur bedeuten, dass sich die ὀμφή ganz und gar Agamemnons bemächtigt hatte und zwar wegen der Mittheilung, die sie enthielt, dass Troja jetzt erobert werden könnte. — Il. *ν*, 129 will Here den Apollo und die Athene veranlassen, entweder den von Apollo ermuthigten Aeneas von einem Angriffe auf den Peliden abzuhalten oder sich dem Achilles zur Seite zu stellen und ihm Muth einzuflössen, weil er erschrecken werde, εἰ οὐ ταῦτα θεῶν ἐκ πεύσεται ὀμφῆς. Hier ist ὀμφή deutlich die unmittelbare Mittheilung eines Gottes. Die dritte Stelle, in welcher das Wort bei Homer vorkommt, Od. *γ*, 215[21]), hat Nitzsch bereits dahin

[21]) Dieselbe Stelle: Od. *π*, 91. Ausserdem findet sich das Wort noch viermal in dem Hymn. in Apoll. meistens mit μαντείη in Verbindung, aber wohl davon zu unterscheiden.

gedeutet, dass, wenn Nestor den Telemach fragt, warum er denn die Freier in seinem Hause so schalten und walten lasse, freiwillig oder weil ihn die *λαοὶ ἐχθαίρουσ' ἀνὰ δῆμον, ἑπισπόμενοι θεοῦ ὀμφῇ*, dieses Wort vielleicht angemessener von einer Schicksalsstimme, vielleicht von einem durch einen Seher gedeuteten Zeichen, von einer Prophezeihung, wenn Telemach König würde, genommen werden könnte, als von einer unmittelbaren Gottesstimme. Immer bleibt also nach diesen Stellen *ὀμφή* entweder eine mittelbare oder unmittelbare göttliche Offenbarung durch das Medium der Sprache. Und wenn auch Zeus *πανομφαῖος* heisst, in sofern alle Anzeichen von ihm ausgehen, so ist diese seine Wirksamkeit doch durch die Deutung des Wortes vermittelt. —

4. Was das Wort *φήμη* bedeute, wird durch Od. *ν*, 100 recht deutlich gemacht. Odysseus, angelegentlich mit dem Gedanken beschäftigt, wie er die Freier bestrafen könne, bittet Zeus um ein Zeichen, das ihm den günstigen Ausgang seines Unternehmens verkünde. Er bittet aber um ein doppeltes: *φήμην τίς μοι φάσθω ἐγειρομένων ἀνθρώπων ἔνδοθεν· ἔκτοσθεν δὲ Διὸς τέρας ἄλλο φανήτω*. Zeus gewährt seinen Wunsch. Bei heiterem Himmel donnert es, und als ein Weib, das in einem nahen Gemache Getreide mahlt, den Donner vernimmt und nirgends ein *νέφος* sieht, erkennt es sogleich darin ein *τέρας* und betet zum Zeus, dass sie heute zum letzten Male für die Freier zu mahlen brauche, und diese zum letzten Male schmausen möchten. Diese Rede der Dienerin ist die *φήμη*, die Odysseus erfleht hat. Auch Od. *β*, 35 ist die Beziehung klar. Denn wenn dort der greise Aegyptos denjenigen segnet, der zum ersten Male wieder nach Odysseus Abfahrt von Ithaka eine Versammlung zusammenberufen hat, und ihm wünscht, Zeus möge ihm Alles gelingen lassen, was er im Sinne führe: so freut sich Telemach dieser Worte, als einer *φήμη*. Der Ausdruck bezeichnet also die „Prophetie des zufälligen Wortes," das Aussprechen eines Wortes oder eines Gedankens, der mit dem Wunsche oder den Absichten des Betheiligten in irgend eine, durch

göttliche Einwirkung herbeigeführte Beziehung tritt. Dass aber die φήμη bloss im Worte bestand, zeigt Od. ϱ, 541, wo ein τέρας vorkommt, das die grösste Aehnlichkeit mit einer φήμη hat, aber nicht so genannt wird, weil das Wort nicht das vermittelnde Element ist.

5. Das Wort κληδών erscheint nach Od. ν, 120 als durchaus gleichbedeutend mit φήμη[22]), und auch Od. σ, 112 scheint dies zu bestätigen. Denn wenn dort die Freier den Odysseus, nachdem er den Bettler Iros für seine Prahlereien gezüchtigt hatte, die Worte zurufen: Ζεύς τοι δοίη, ξεῖνε, καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι, ὅ τι μάλιστ' ἐθέλεις καί τοι φίλον ἔπλετο θυμῷ, so sind diese Worte dem Odysseus eine κληδών, deren er sich freut, ein „günstiger Ruf," wie Od. β, 35 die φήμη. Allein vergleichen wir diese Stellen unter sich genauer, so möchten wir um so mehr einen Unterschied zwischen denselben festsetzen, als auch eine dritte Od. δ, 317 den Ausdruck κληδών in einer etwas abweichenden Bedeutung hat. Bezeichnet nämlich φήμη das auf bedeutsame Weise, scheinbar zufällig, im Grunde aber durch höhere Vermittlung herbeigeführte Menschenwort, so passt dieser Begriff durchaus nicht auf die Aeusserung, die hier Telemach an den Menelaus richtet: ἦλυθον, εἴ τινά μοι κληδόνα πατρὸς ἐνίσποις. Dass Telemach mit diesen Worten den Menelaus um Nachricht von seinem Vater bittet, ist ohne Weiteres deutlich; nicht minder, dass in diesem Zusammenhange das Wort die besondere religiöse Bedeutung nicht haben kann, die es sonst hat. Ist dies aber der Fall, so wird auch in den beiden ersten Stellen der Sinn des Wortes schwankend. Man sieht aber, glauben wir, aus der letzten Stelle, dass die Bedeutung des Wortes ursprünglich eine allgemeine war. Da das Wort in letzter Instanz von κέλω, in näherer aber von κλέω abstammt, so ist der Begriff: *celebrare*, den dieses Verbum hat, offenbar auch dem Subst. κληδών eben sowohl eigen, als dem Derivatum

[22]) Denn was v. 100 und 105 eine φήμη hiess, das heisst v. 120 eine κληδών.

κλέος, wie z. B. ἀλγηδών und ἄλγος fast gleichbedeutend sind: beide Formen bezeichnen Abstracta verbalia (s. Buttmann, gr. gr. Gr. Th. II. Abth. II. S. 319). Doch scheint die Analogie anderer Wörter derselben Bildung daran zu mahnen, dass die Wörter auf —δών ein um sich Greifendes, Anhaltendes, Bleibendes auszudrücken bestimmt waren, so dass κληδών dem Begriffe von ὄσσα ziemlich nahe käme. Wenigstens lässt sich auf diese Weise eben so leicht der Begriff „Kunde," den das Wort in unserer Stelle hat, erklären, als die Beziehung, welche dasselbe auf eine göttliche Einwirkung gewonnen hat (s. Eustathius zu Od. β, 35). Dass aber κληδών mit φήμη nicht gleichbedeutend ist, beweist der Umstand, dass überall, wo φήμη vorkommt, das ausgesprochene Wort ein solches ist, das 1) von der aussprechenden Person nicht verlangt wird, 2) an die betheiligte Person nicht unmittelbar gerichtet ist, während da, wo eine κληδών ausgesprochen wird, der Sprechende sich an den Betheiligten wendet und das günstige Wort in einem Wunsche zuruft, so dass also die φήμη das Schicksalswort im Allgemeinen ist, κληδών, insofern dasselbe als Ansprache und Zuruf erscheint.

IV.

Βοᾶν. Βοή. Αὔω (Ἀΰω). Ἀϋτή. Ἰάχω. Ἰαχή. Κλάζω. Κλαγγή. Ἀλαλητός. Κέλαδος. Ὁμοκλή. Ὁμοκλέω. Ὅμαδος. Ἐνοπή. Φύλοπις.

1. Diese zahlreiche Klasse von Synonymen lehnt sich auf der einen Seite an die frühere Wörtergruppe (I. 1—8) an[23]): *αὐδή, φωνή, ὄψ, φθόγγος, φθογγή*, auf der anderen Seite hat sie eine unverkennbare Verwandtschaft mit den Wörtern: *δοῦπος, κτύπος, κόναβος, πάταγος, ὀρύμαγδος*[24]). Der weiteste vermittelnde Begriff zwischen den drei Wörterklassen ist der des Hörbaren. Während die vorliegende Klasse sich aber von den erstgenannten Wörtern dadurch unterscheidet, dass dieselbe sich auf die menschliche Stimme im Allgemeinen und deren sinnliches Hervortreten insbesondere beziehen, entfernt sie sich von den zweitgenannten dadurch, dass denselben diese Beziehung, die ihr ebenfalls eigenthümlich ist, fehlt.

---

[23]) Die vorliegende Untersuchung ist von uns bei nochmaliger Ueberarbeitung bedeutend erweitert worden.

[24]) Es könnte nach dem, was Passow im Lex. und Damm im Lex. Hom. über dieses Wort gesagt haben, scheinen, als ob dasselbe vielmehr zu den von uns in diesem Abschnitte behandelten Synonymen gehöre. Allein, wenn man die Stellen, in denen das Wort sich auf menschliche Laute beziehen könnte: Il. *β*, 810. *ϑ*, 59. *ι*, 249. (*κ*, 539) mit solchen vergleicht, die theils an sich, theils durch die Vergleichungspunkte über alle Zweideutigkeit sich erheben, wie: Il. *π*, 633. *ϱ*, 424. *ι*, 235. *κ*, 189, so wird jeder Zweifel schwinden.

2. Unter sich selbst sind die Wörter dieser Klasse am weitesten durch den gemeinschaftlichen Begriff des Geschreies einer Menschenmenge verbunden und zwar vorzugsweise eines solchen Geschreies, das nicht verständlich hervortritt; in engere Verwandtschaft treten sie mit einander durch die Beziehung auf Krieg und Kampf; am engsten verknüpft sie die Art und Weise, wie sich der Begriff des Schreiens äussert. Einen Theil von ihnen vereinigt noch ein anderes Band: sie sind *Onomatopoetica.*

3. Um unsere nähere Untersuchung sogleich bei diesen zu beginnen, so scheint es zwar gewagt zu sein, die vielfach abweichenden Ansichten der Etymologen und Lexikographen zur Grundlage synonymischer Bestimmungen zu benutzen; dieselben aber gänzlich unberücksichtigt zu lassen, wäre bei so vielen Wörtern eines und desselben Begriffes ein doppeltes Unrecht. Wenn daher Freund in seinem lat. Wörterbuche S. 388 unter dem Worte *boare* bemerkt: onomatop. wie das griech. *βοᾶν*; wenn Döderlein, Lat. Syn. und Etym. Th. VI. S. 40 dieses Verb als Stammwort von *βοῦς*, *bos* (der Brüllende?) betrachtet (wie er *ἠχή* als Stammwort annimmt von *vacca*); wenn Passow in seinem griechischen Lexikon das Wort *ἰάχω* auf *ἰά* zurückführt und erwähnt, dass es auch mit *ἠχή* zusammenhänge (Damm unter dem Worte *ἠχή*: *Caeterum est quasi contractum ex ἰαχή*?), bei *ἰά* aber bemerkt: = *βοή*, *ἰωή*; wenn endlich Benfey in seinem griechischen Wurzellexikon Th. II. S. 60 f. nicht nur diese beiden Wörter, sondern auch *βοᾶν* und mit Pott *ἀΰω*, das zusammengezogene *αὔω* und das Subst. *ἀϋτή* auf die Sanskritische Wurzel *hvê* mit der Bedeutung: „rufen" zurückführt, Passow aber diesen letzteren Wörtern den Stamm *ἄω*, blasen, wehen, zu Grunde legt: so wird durch diese einander ergänzenden Ansichten einerseits die etymologische Verwandtschaft der angegebenen Wörter wahrscheinlich gemacht, andererseits ist auch ihr onomatopoetisches Verhältniss leichter zu erkennen. Ohne hier ein an und für sich unsicheres, von unserem Zwecke

abliegendes Gebiet betreten zu wollen, dürfen wir doch, das Wechselverhältniss zwischen Sprache und Natur, sowie die symbolische Beziehung zwischen dem Laute und seinem Gegenstande voraussetzend, und die Bedeutsamkeit und den bezeichnenden Charakter der einzelnen Laute, namentlich der Vokallaute, anerkennend, besonders bei Wörtern, welche Naturtöne unverkennbar nachahmen, ohne Zagen annehmen, dass die griechische Sprache, wie wir sie bei Homer finden, in den Wörtern *βοᾶν*, *ἀχέειν*[25]), *ἰαχέειν*, *αὐέειν* ursprünglich Bezeichnungen von verschiedenen Arten des Rufens und Schreiens darzustellen bestrebt gewesen sei, wie dieselben an Thieren oder an den Aeusserungen der Elemente dem Ohre sich kund thaten. Oder sollte der angegebene Umstand, dass der Stier *βοῦς* heisst, dass der Wiederhall durch *ἠχώ* bezeichnet wird, dass von leblosen Gegenständen, denen bei Homer das *ἰάχειν* zugeschrieben wird, das knisternde Feuer, das zischende Eisen, die schwirrende Sehne, die schmetternde Trompete erwähnt werden; dass alle Wörter, die den Begriff des Wehens, Blasens in sich tragen: *ἀήρ*, *αὔρα*, *αὐλός* u. s. w., offenbar mit *αὔειν* eines und desselben Stammes sind, von keiner Bedeutung sein und keiner Berücksichtigung bei der Begriffsbestimmung dieser Wörter werth sein, anderer beziehungsreicher Umstände gar nicht zu gedenken?

4. Wir wollen aber diese etymologischen Verhältnisse vorerst unbeachtet lassen, damit wir nicht den Schein auf uns laden, von Untersuchungen ausgehen zu wollen, die eigentlich, wie Buttmann will, lediglich zur Bestätigung derjenigen Resultate herbeigezogen werden sollen, die aus einer erschöpfenden Vergleichung der Stellen hervorgehen. Uebersehen wir also zunächst alle diejenigen Stellen, in denen *βοᾶν*, *βοή*, *ἰάχειν*, *ἰαχή*, *ἠχή*, *αὐέειν* und *ἀϋτή* bei Homer

---

[25]) Buttmann, Lexilog. Th. II. S. 120: „Ich nehme an, dass dieses *ἀχέειν* die ältere Form ist, woraus *ἦχος* und *ἠχέειν* erst geworden ist."

vorkommen, so fällt uns ganz besonders der Umstand in die Augen, dass *βοή* in einer Beziehung gebraucht wird, die keinem der übrigen Wörter eigen ist. Wenn Menelaus (Il. *β*, 405 und 586. *δ*, 220), Diomedes (Il. *β*, 593. 567. *ε*, 347. 555. *ϑ*, 91. *λ*, 345), Hector (Il. *ν*, 123 und *ο*, 671, wenn anders diese Stelle ächt ist, s. Bekker's Ausgabe der Iliade, Berlin 1843), Ajax (Il. *ο*, 249), der Priamide Polites (Il. *ω*, 250) *βοὴν ἀγαϑοί* genannt werden, besonders da, wo ihnen zugleich das *ἄρχειν*, *ἡγεμονεύειν*, *ἡγεῖσϑαι* zugeschrieben wird: so ist deutlich genug, dass diese *βοή* auf die gewaltige Kraft der Stimme sich bezieht, die mitten im Kampfe der Schaaren, das Schlachtgetöse weit übertönend, die Einzelnen anzufeuern vermag [26]). Daher finden wir auch das Verbum *βοᾶν* überall gebraucht, wo diese durch die Stimme wirkende Thätigkeit des Anführers oder auch der Herolde geschildert wird. So schreien Il. *β*, 97 neun Herolde auf die sich versammelnden Achäer ein, dass sie ruhig sein sollen; so gebietet Agamemnon Il. *λ*, 15 den Argivern, sich zu rüsten; so ruft Ajax Il. *ο*, 687 (cf. 732) den Danaern zu, die Schiffe zu beschützen; so durchgeht Il. *ϱ*, 89 Hector die *πρόμαχοι*, sie zum Kampfe ermunternd. Noch bezeichnender als diese Stellen ist für den Begriff von *βοᾶν* und *βοή* offenbar diejenige (Od. *ι*, 403), in der Polyphem, dieser *ἀνὴϱ πελώριος*, der einem *ῥίῳ ὑλήεντι ὑψηλῶν ὀϱέων* gleicht, als ihm Odysseus mit einer glühenden Stange das Auge ausbohrt, nach Hülfe schreit. Wenn Odysseus erzählt: *ὣς ἔφαϑ', ἡμῖν δ' αὖτε κατεκλάσϑη φίλον ἦτοϱ δεισάντων φϑόγγον τε βαϱὺν αὐτόν τε πέλωϱον*, als wie furchtbar will uns dann nicht der Dichter die *βοή* des Ungeheuers darstellen, mit der er, von Schmerzen gefoltert, nach Hülfe ruft. (Aehnliches von Hephästos, diesem *πέλωϱ αἴητον* Il. *σ*, 410 vgl. mit Od. *ϑ*, 305.) Und fügen wir dieser Stelle noch Il. *ϱ*,

[26]) S. Cammann, Vorschule zu der Il. u. Od. S. 286: „Eine gute Stimme gehörte zu den empfehlenden Eigenschaften eines Anführers; er wird *βοὴν ἀγαϑός* genannt." Damm im Lex. Hom. s. v. *βοή*: *„Nam ante inventam tubam voce humana peragebantur omnia imperia militaria in pugna: hinc ductores a voce sua laudari soliti."*

265 bei, in welcher der von den anrückenden Troern gemachte Lärm dem Brausen der Meereswogen verglichen wird und der tosenden Stimme gleichsam, welche die hohen Ufer, an die die Wellen hinanstürzen, von sich geben (*βοόωσιν*[27]), so kann es nicht mehr zweifelhaft sein, welche Art des Rufens *βοᾶν* und *βοή* bezeichnen: es ist dasjenige, welches dem Gebrülle ähnelt, überhaupt aber durch intensive Stärke und Kraft sich charakterisirt, oder auch durch die Heftigkeit und Anstrengung[28]), mit der es hervorgebracht wird; wie z. B. Od. *δ*, 281, wo Menelaus erzählt, wie Helena in das hölzerne Pferd mit verstellter Stimme hineingerufen habe, um zu erproben, ob Feinde in demselben verborgen seien. —

5. Wir haben oben bereits bemerkt, dass das *ἰάχειν* auch von leblosen Gegenständen gebraucht werde. Das ist zwar, wie wir gesehen haben, einmal auch bei *βοᾶν* der Fall und selbst für *βοή* findet sich eine Stelle, wo das Wort von dem Schalle der Flöten und der Phorminx gebraucht wird: Il. *σ*, 495. Allein, während der Dichter in den beiden Stellen das dumpfe Tosen der Wogen und den verworrenen Lärm, den die genannten Instrumente bei dem Feste der Winzer machen, darstellt, malt er durch *ἰάχειν* das Zischen der Wogen

---

[27]) Damm im Lex. Hom. s. h. v. sagt da, wo er diese Stelle anführt: *Et ibi verbum ipsum imitatur strepitum aquarum; antiquique mirantur in poeta talia ὀνοματοπεποιημένα ut absolutissima.* Köppen in seinen Amerkungen z. Ilias bemerkt: Uebrigens sollen Solon und Platon den nachahmenden Rhythmus dieser Verse (263—65) so bewunderungswürdig gefunden haben, dass sie darüber ihre eigene Arbeit aus Verdruss verbrannten. Cf. Dionys. Halic. de comp. verb. XVII 110, Arist. de art. poet. c. 22.

[28]) Das bestätigt sich auch durch Stellen, wie z. B. Od. *ω*, 48, wo die *ψυχή* des Atriden der *ψυχῇ* des Peliden erzählt, wie bei seiner Verwundung Thetis mit den Meernymphen um ihn gejammert habe: *βοὴ δ' ἐπὶ πόντον ὀρώρει θεσπεσίη, ὑπὸ δὲ τρόμος ἔλλαβε πάντας Ἀχαιούς.* Und so ist es auch erklärlich, wenn Hector bei seinem Abschiede von Andromache (Il. *ζ*, 465) sagt: Lieber möge mich todt die Erde bergen, *πρίν γ' ἔτι σῆς τε βοῆς σοῦ θ' ἑλκηθμοῖο πυθέσθαι.*

(Il. α, 482. Od. β, 428), des Feuers (Il. ψ, 216), des glühenden Eisens, das in's Wasser getaucht wird (Od. ι, 392), den pfeifenden Ton der aufschnellenden (ledernen) Sehne (Il. δ, 125), das Schmettern der Trompete (Il. σ, 219): also helle und gellende Laute. Daher findet sich das Wort auch gebraucht von den Sclavinnen, die bei der Kunde von Patroklus Tode jammernd aufschreien (Il. σ, 29, vergl. mit Il. τ, 301); von der Aphrodite, die vor Schmerz schreit, als Diomedes sie an der Hand verwundet (Il. ε, 343); von der Circe (Od. κ, 323), die, für ihr Leben fürchtend, laut aufschreit, als Odysseus mit dem Schwerte auf sie eindringt; besonders bezeichnend von Hector's Kinde, das, erschreckt von dem Anblicke des gewappneten Vaters, sich schreiend an die Brust der Amme schmiegt (Il. ζ, 468). Und wenn βοᾶν und βοή da, wo sie vom Kampfgeschrei gebraucht werden, den wilden und dumpfen Ruf bezeichnen, drücken ἰάχειν und ἰαχή die helltönenden Aeusserungen der Furcht oder des Jubels aus, wie z. B. Il. δ, 456: τῶν μισγομένων γένετο ἰαχή τε φόβος τε, cf. Il. μ, 144. π, 366. 373 verglichen mit Il. ν, 834. δ, 505. (ϱ, 317) ξ, 421. Od. δ, 454, oder malen das Geschrei der Wuth beim Eindringen auf den Feind, wie Hector Il. Θ, 320, wüthend über den Tod seines ἡνίοχος, mit Geschrei die Teucrer angreift (cf. Il. σ, 160); wie Achilles (Il. σ, 228) den Troern entgegenschreit, als sie den Leichnam des Patroklus entreissen wollen, oder (Il. τ, 41) racheschnaubend über den Tod des Patroklus auf die Feinde eindringt. Vgl. mit diesen Stellen Il. π, 785. Od. χ, 81 (wo Eurymachus wüthend mit dem Schwerte den Odysseus angreift) und Il. τ, 424. —

6. Wenn Il. β, 209 die ἠχή der zur Versammlung stürzenden (ἐπεσσεύοντο) Troer mit dem Brausen der Woge am Ufer und mit dem Tosen des Meeres verglichen wird, und Il. π, 765 ff. der Angriff der Achäer und Troer mit der ἠχῇ θεσπεσίῃ, mit welcher Eurus und Notus gegeneinanderstürzend den Wald erschüttern, Il. ψ, 213 aber Boreas und Zephyrus, von Achilles herbeigefleht, ἠχῇ θεσπεσίῃ herbeieilen und über das Meer heranwehend auf des Patroklus

Scheiterhaufen stürzen und die Flamme anfachen: so braucht man nicht einmal an das früher besprochene ἠχώ zu denken, um sich deutlich zu machen, was der Dichter durch ἠχή ausdrücken will: es bezeichnet weder den dumpfen und brüllenden Ton wie βοή, noch den lauten und hellen wie ἰαχή, sondern den hohlen und sausenden. Recht deutlich wird diese Bezeichnung gerade in den Stellen, in welchen das Wort ohne allen Unterschied von ἰαχή zu stehen scheint. Ausser den angegebenen Stellen kommt es nämlich noch fünf oder sechs Mal theils von den Achäern, theils von den Troern vor, wenn sie entweder mit einander im Kampfe begriffen sind oder, wie Od. γ, 150, aus der Versammlung fortstürzen. Wenn nun Il. ν, 833 f. sich die Worte finden: τοὶ δ' ἅμ' ἕποντο ἠχῇ θεσπεσίῃ (nämlich: die Anführer der Troer folgen dem Hector), ἐπὶ δ' ἴαχε λαὸς ὄπισθεν· Ἀργεῖοι δ' ἑτέρωθεν ἐπίαχον, und ν, 837: ἠχὴ δ' ἀμφοτέρων ἵκετ' αἰθέρα καὶ Διὸς αὐγάς, die folgende Rhapsodie aber mit den Worten beginnt: Νέστορα δ' οὐκ ἔλαθεν ἰαχή, so sollte man meinen, beide Wörter seien gänzlich gleichbedeutend gebraucht. Allein, wie v. 822 die Achäer, als rechtsher dem Ajax, während er Hector zum Kampfe auffordert, ein Vogel zufliegt, zujauchzen (ἐπὶ δ' ἴαχε λαὸς Ἀχαιῶν, θάρσινος οἰωνῷ), so jauchzen 834 f. beide Völker, gleich kampflustig und des Sieges gewiss, einander entgegen, nachdem die Anführer der Troer Hectorn ἠχῇ θεσπεσίῃ, d. h. mit dem Aufrufe zur Schlacht, der wie Windesbrausen ertönte, gefolgt waren. Zu Nestorn drang natürlich zunächst die ἰαχή der beiden Völker; der brausende Schall aber (ἠχή), der von dem ungeheuren Kampfgeschrei sich erhob, ἵκετ' αἰθέρα καὶ Διὸς αὐγάς[29]).

7. Hätten wir für die genauere Bestimmung des Begriffes, den der Dichter durch αὖω und αὐτή ausdrücken will, keinen weiteren Anhaltepunkt, als die Adverbien, mit denen αὖω vorzugsweise verbunden zu sein pflegt: μακρόν und

[29]) Plutarch. Timol. c. XXVII: ἠχή τις ἄκριτος καὶ συμμιγὴς ἄνω πρὸς λόφον ἐχώρει πρόσωθεν ἀνισταμένης στρατιᾶς τοσαύτης.

διαπρύσιον, z. B. Il. *o*, 346. 424. 485. *π*, 268. *ρ*, 183. *Υ*, 227. *λ*, 586. *μ*, 439 u. a., so würden wir schon daraus entnehmen können, dass beide Wörter ein Rufen und Schreien ausdrücken, das weithin schallt, folglich eine extensive Stärke hat. Diesem Begriffe angemessen wird ἄϋω auch ohne jene Adverbien gebraucht in der sehr instructiven Stelle Il. *λ*, 461 f. und 466. Odysseus wird von Sokus verwundet; die Troer dringen auf ihn ein, er aber ἐξοπίσω ἀνεχάζετο, ἀΰσε δ' ἑταίρους. τρὶς μὲν ἔπειτ' ἤυσεν, ὅσον κεφαλὴ χάδε φωτός[30]). Und wenn Il. *β*, 97 die Herolde βοόωντες die sich versammelnden Achäer dazu zu bringen suchen, dass sie ἀυτῆς σχοίατο, so zeigt schon der Wechselbegriff κλαγγή, der sich v. 100 findet, dass an ein weithin hörbares Geschrei gedacht werden muss. Noch deutlicher wird dies durch die Stelle Od. *ζ*, 117 und 122, wo Odysseus, der unter einem dichten Gebüsche verborgen schläft, durch die schallenden Stimmen der Begleiterinnen Nausikaa's, welche, erschreckt durch den in's Meer fallenden Ball, aufschreien, aus dem Schlafe geweckt wird. Vergl. besonders auch Od. *ξ*, 265 f. — Charakteristisch ist es, dass das Wort verhältnissmässig häufig in Verbindung mit πτόλεμος vorkommt, z. B. Il. *α*, 492, vergl. Il. *ζ*, 328. *π*, 63. *ξ*, 37. 96. Damm bemerkt deshalb: *Sunt haec duo nomina* (πόλεμος und ἀυτή) *παραλληληθέντα notantque idem.* Eher könnte man in manchen dieser Stellen ein Hendiadyoin annehmen. Allein Il. *ε*, 732, wo es von Here heisst: μεμαυῖ' ἔριδος καὶ ἀυτῆς, bezeichnet das letztere Wort sichtbar die Aeusserung des ersteren, und

---

[30]) Wenn es gleich darauf heisst: τρὶς δ' ἄιεν ἰάχοντος ἀρηίφιλος Μενέλαος, so lässt der Dichter den Begriff des Schreiens nur von einer andern Seite hervortreten. Im 466. Verse lesen die meisten Edd. φωνή statt ἀυτή. Voss hat diese Lesart ebenfalls gebilligt, mit ihm G. Hermann. Spitzner dagegen und Bekker lesen mit Aristarch ἀυτή: offenbar gegen den Sprachgebrauch; denn ἀυτή wird sich an keiner Stelle von dem Geschrei des Einzelnen finden, wohl aber φωνή, z. B. Il. *o*, 686. Od. *ω*, 520.

diese Beziehung hat dasselbe auch, seine eigenthümliche Bedeutung überall festhaltend, in den angegebenen Stellen. —

Nur zweimal findet sich das Wort von leblosen Gegenständen gebraucht: Il. *ν*, 409 und 441, cf. Il. *μ*, 160; in beiden Stellen bezeichnet es das Nachtönen des vom Speere getroffenen Schildes und Panzers.

8. Unter die zahlreiche Klasse der aus der Verbindung von Gaumlauten und Zungenlauten gebildeten Onomatopoetica gehört auch *κλάζω* und *κλαγγή* (*clangere, clangor*, klingen, Klang, Klage). Im Lateinischen wird *clangere* und *clangor* nur von Thieren oder tropisch von Instrumenten gebraucht, im Gegensatz von *clamare*, welches das menschliche Geschrei bezeichnet (s. Döderlein a. a. O. Th. V. S. 103); im Griechischen werden die beiden Wörter häufiger von dem Geschrei der Menschen, als von dem der Thiere gebraucht, sehr selten von leblosen Gegenständen.

Sagte uns nicht schon das Sprachgefühl, welche Art von Geschrei der Grieche durch *κλάζειν* und *κλαγγή* bezeichnen will, so brauchten wir bloss die homerischen Stellen zu befragen, in denen diese Wörter sich auf Thiere beziehen, um sichere Auskunft zu erhalten. So wird das Verb Il. *π*, 430 von kämpfenden Lämmergeiern, Il. *κ*, 276 vom Reiher, Il. *μ*, 207 vom Adler gebraucht; das Subst. Il. *γ*, 2 von den Kranichen, Od. *λ*, 605 von den Fledermäusen, wenn Damm's Deutung des Wortes *οἰωνῶν* richtig ist (vergl. auch Il. *β*, 459—65, wo der Lärm der auf die Skamandrische Ebene eilenden Schaaren der Achäer verglichen wird mit dem Geschrei von Gänsen, Kranichen und Schwänen *κλαγγηδὸν προκαθιζόντων*, somit von Thieren, deren Stimme etwas Scharfes und Kreischendes hat[31]). Mit dem Geschrei dieser

[31]) S. Lenz, Naturgeschichte, 2. Bd. 2. Ausg. S. 34: „Er (der Lämmergeier) stösst zuweilen ein durchdringendes Geschrei aus." S. 303: „Sein (des Reihers) Geschrei ist kreischend." S. 47: „Seine (des Adlers) Stimme ist ein lautes: giah! giah!" S. 301: „Während des Zuges machen sie (die Kraniche) ein lautes, knarrendes Geschrei." — Wenn Köppen zu Il. *μ*, 207 bemerkt: „*κλάγξας* sc. *τοῖς πτεροῖς*, *stridentibus alis*, im

Thiere nun wird das Geschrei von Menschen, namentlich von Kriegern, nicht selten verglichen. Das ist z. B. der Fall Il. γ, 2 etc., wo das Geschrei der einherziehenden Troer mit dem Geschrei der Kraniche verglichen wird, oder Il. π, 430, wo Sarpedon und Patroklus verglichen werden mit kämpfenden Lämmergeiern. Und ohne eine solche Vergleichung finden wir diese Ausdrücke besonders da angewendet, wo das Geschrei als ein misstönendes[32]) oder von Entsetzen hervorgebrachtes dargestellt wird. Das ist offenbar des Dichters Absicht in Il. β, 222, der einen Theil der Schilderung bildet, in welcher Thersites in aller seiner äussern und innern Hässlichkeit gezeichnet wird; ohne Zweifel auch in Vers 605 der Nekyia, in welchem der Dichter dieser Stelle, nach dem sinnlichen Glauben seiner Zeit, die Schatten der Unterwelt, als sie den Herakles erblicken, von Entsetzen erfasst werden lässt, weil sie, wie die Scholien meinen, voraussetzen, er wolle sie in die Flucht jagen, wie damals, wo er den Kerberus aus der Unterwelt geholt hatte (s. die etwas abweichende Ansicht von Nitzsch in den erklärenden Anmerkungen zu Homer's Odyssee, Th. II. S. 352). Und wenn Homer Il. α, 46 Phöbus Apollo schildert, wie er χωόμενος κῆρ von dem Gipfel des Olymps herabsteigt: ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀιστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο αὐτοῦ κινηθέντος, und 49 den erzürnten Gott die Pfeile nach den Schiffen der Achäer abschiessen lässt, um diese zu vertilgen: δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο, oder wenn der Dichter Od. μ, 408 (wo er

---

schwingenden Fluge. Der Adler fliegt so schnell und schlägt die Fittige so stark, dass man ein Klingen hört" und zu Il. β, 462: „Dieser heftige Flügelschlag macht ein schwirrendes Geräusch, welches einige alte Sänger einen Gesang nennen, hier κλαγγηδὸν προκαθίζειν (sogleich beim nächsten Vers sagt er jedoch: προκαθιζόντων sc. αὐτῶν: mit Geschrei setzen sie sich einer vor den andern), so hat er die Stellen Il. π, 430 u. Il. $\varkappa$, 276 und seine eigene Erklärung dieser Stellen übersehen. —

[32]) Od. ξ, 412 wird auch den Schweinen eine ἄσπετος κλαγγή zugetheilt. Mit welchem Rechte, s. Lenz, Naturgeschichte, 4. Band. 2. Ausg. S. 497.

den Odysseus erzählen lässt, wie er mit seinen Gefährten, nachdem diese an der Küste von Trinakria einige von den Rindern des Helios geschlachtet hatten, Schiffbruch gelitten habe), schildert, dass Zephyrus *κεκληγώς* herbeigekommen sei unter gewaltigem Sturme und die beiden Seile, die vom Mastkorbe nach der Prora und Prymne gespannt waren, zerrissen habe, so unterliegt es ebenfalls keinem Zweifel, dass die fraglichen Wörter scharfe und schreiende Töne bezeichnen sollen: das Klirren der Pfeile im Köcher, das Schwirren der Bogensehne und das Pfeifen des Windes.

9. Kein Mensch wird zweifeln, dass *ἀλαλητός*, das offenbar aus *ἀλαλή* entstanden ist, ein Onomatopoeticum sei. Wenn Damm a. a. O. unter *ἀλαλητός* bemerkt: *ex particula intensiva λα et ἄω vel αὔω, sono, cum novo α intensivo, ut notet ingentem confusum clamorem magni populi,* so verbessert Rost mit Recht diese zu gelehrte Herleitung[33]) mit den Worten: *ἀλαλητός ex ἀλαλή ortum per paragogen, ἀλαλή autem primitivum est et quidem onomatopoeticum.* Den wahren Ursprung des Wortes erkennt Benfey a. a. O. Th. I. S. 46: „*ἀλαλή, ἀλαλαλαί,* allgemeine Ausrufe[34]); ähnlich ist im Sanskrit *arê, ararê, arêrê, alê, alalê.* R und L sind die am lautesten lärmenden Consonanten." Vergleichen wir mit dem Worte *ἀλαλά* die Wörter *ὀλολύζω (ululare,* heulen, das Althochdeutsche *ûla, uwila,* Eule), *ὑλάω* (bellen?), so finden wir nicht nur Benfey's Bemerkung bestätigt, sondern werden auch zugleich aufmerksam gemacht auf den Wechsel der Vocale, in denen bekanntlich sich die Onomatopoesie am unverkennbarsten erhalten hat (s. Döderlein, Beilage zu den Lat. Synon. und Etymol. S. 9). Ist nun deutlich genug

[33]) Die übrigen zum Theil sonderbaren Ableitungsversuche s. in Henrici Stephani Thes. Ling. Gr. Ed. nov. s. v. *ἀλαλή.*

[34]) S. Buttmann, ausf. Grammat. Th. I. S. 140: „Die Form *ἀλαλά,* welche eigentlich ein blosser Ruf ist, kann in diesem ihrem tönendsten Theile kein *η* angenommen haben" (wie die Grammatiker behaupten, die von der Form *ἀλαλή* ausgehen und die andere auf *α* für dorisch halten).

durch die beiden dunkeln Vocale *o* und *v* das hohle, gedehnte, klägliche Geschrei ausgedrückt, so dürfte im Gegensatze dazu *ἀλαλά* Ausdruck lauter, rascher, lärmender Stimmen sein. Der Sprachgebrauch ist dieser Ansicht günstig. Während nämlich bei Homer das Wort *ὀλολύζειν* und *ὀλολυγή* durchgängig nur von weiblichen, flehenden Stimmen gebraucht wird (s. die Stellen bei Damm a. a. O. s. h. v.[35]), findet sich *ἀλαλητός* (die Endung *—τός* bezeichnet das Abstractum, s. Buttmann, ausf. Gr. Th. II. S. 317) nur vom Kriegsgeschrei, so jedoch, dass durch das Wort nicht sowohl das Dynamische der Stimme bezeichnet wird, wie bei *βοή*, *ἰαχή*, *ἀυτή*, *ἠχή*, als das Tumultuarische und Vieltönende des Geschreis. Am deutlichsten tritt dieses Verhältniss in der Stelle Il. *δ*, 436 hervor. Die Achäer und Troer rücken gegen einander an: jene schweigend und lautlos, wie wenn sie keine Stimme in der Brust hätten, diese wie Schafe, die unaufhörlich blöken: *ὣς Τρώων ἀλαλητὸς ἀνὰ στρατὸν εὐρὺν ὀρώρει· οὐ γὰρ πάντων ἦεν ὁμὸς θρόος οὐδ' ἴα γῆρυς, ἀλλὰ γλῶσσ' ἐμέμικτο.* Der Vergleichungspunkt liegt also in dem unaufhörlichen Geschrei, das durch die mundartige Verschiedenheit der troischen Hilfsvölker hervorgebracht wurde, und dieses Geschrei nennt der Dichter *ἀλαλητός*. Denselben Ausdruck wendet er ausserdem noch in sieben Stellen an, in denen der plötzliche Lärm, das ungeordnete, vieltönende Geschrei entweder beim Angriff oder bei der Flucht gleichsam gemalt werden soll. Vergl. Il. *μ*, 138. *ξ*, 393. *π*, 78. *β*, 149. *φ*, 10. Od. *ω*, 463. Die beiden letztgenannten Stellen sind der Berücksichtigung besonders werth. Il. *φ*, 10 erzählt der Dichter, wie die Troer, von Achilles verfolgt, sich in zwei Haufen theilen, von denen der eine durch die Furth des Flusses Skamandros nach der Stadt zueilt, der andere, weil in der Furth das Gedränge zu

[35]) S. Köppen zu Il. *ζ*, 301: „Eigentlich ist *ὀλολύζειν*, rufen: *ὀλολύ*. Der Ton der Aussprache entscheidet, ob diese Exclamation Ausbruch der Freude oder des Leids sein solle. Vorzüglich aber wurden diese Opfergesänge häufig durch das Ausrufen dieser Interjection *ὀλολύ* unterbrochen, wie in dem Bacchischen Hymnen von dem Evoe."

gross war, sich in den Fluss Skamandros stürzt: die Fluthen brausen, die Ufer erdröhnen von den andrängenden Wogen, die Troer aber *ἀλαλητῷ ἔννεον ἔνθα καὶ ἔνθα, ἑλισσόμενοι περὶ δίνας*. Hier drückt das Wort offenbar das lärmende Angstgeschrei aus, welches der Augenblick der Gefahr den Troern entriss. Od. *ω*, 463 stürzt mehr als die Hälfte der Ithakesier, von Eupeithes, der seinen getödteten Sohn an Odysseus rächen will, angereizt, von der *ἀγορά*, wo sie sich versammelt hatten, *μεγάλῳ ἀλαλητῷ* zu den Waffen. Das Wort bedeutet hier das ungestüme, von Rachsucht erregte Geschrei der Ithakesier. —

10. Zu den Wörtern dieser Klasse, in denen jedoch das onomatopoetische Element weniger erkennbar ist, gehören *κέλαδος* und *ὁμοκλή, ὁμοκλέω*. Auch sie unterscheiden sich bedeutend von *βοή* und den übrigen Wörtern, die auf die Beschaffenheit des Geschreis sich beziehen, und stehen dem soeben behandelten Worte dadurch näher, dass sie sich und zwar directer als dieses auf gewisse Affecte beziehen, die sich in dem Geschrei ausdrücken[36]). So bedeutet *κέλαδος* (*κέλαδ-ος*; *clamor* für *clad-mor*?), das in drei Stellen bei Homer vorkommt, Il. *ι*, 547. *σ*, 530 und Od. *σ*, 402 stets nur das Geschrei von Menschen, die sich über etwas und um etwas zanken; am deutlichsten in der ersten Stelle, wo erzählt wird, wie Artemis einen Streit zwischen den Kureten und Aetolern erregte um Kopf und Haut des kalydonischen Ebers: *ἡ δ' ἀμφ' αὐτῷ θῆκε πολὺν κέλαδον καὶ ἀυτήν* (wo *ἀυτή* recht deutlich die Beschaffenheit des Geschreis bezeichnet); nicht weniger gewiss in der letzten Stelle, wo viele der Freier sich über das Gezänke zwischen dem (noch unerkannten) Odysseus und Eurymachus ungehalten zeigen und den Wunsch aussprechen, der Fremdling möchte anderswo umgekommen sein, ehe er nach Ithaka gekommen wäre: *τῷ*

[36]) Auch wird der Inhalt des Geschreis stets angegeben, und dieser Umstand bedingt eine charakteristische Differenz von den übrigen in diesem Abschnitte behandelten Wörtern.

κ' οὔ τι τόσον κέλαδόν μετέθηκεν. Die zweite Stelle erklärt sich durch die erste. — Dass *ὁμοκλή* und das aus diesem gebildete Verbum an und für sich ein Zusammenrufen, Zusammenschreien ausdrücken, braucht kaum erwähnt zu werden. Man sollte nun glauben, dass beide Wörter nur von Mehreren gebraucht werden. Allein das ist nicht der Fall; denn an achtzehn Stellen bezeichnen sie auch das Schreien des Einzelnen: *ὁμοκλή* findet sich nur an zwei Stellen, *ὁμοκλέω* an sieben Stellen von einer Mehrheit. Der vorherrschende Begriff ist das leidenschaftliche Schreien, und der Ausdruck involvirt in der Regel Drohungen, wie Od. *φ*, 360 und 367 von den Troern, die tumultuarische Drohungen gegen Eumäus ausstossen (der Gegensatz 368: *Τηλέμαχος δ' ἑτέρωθεν ἀπειλήσας ἐγεγώνει* macht die Beziehung klar); Od. *χ*, 211 (im Gegensatze zu *Ὀδυσεὺς γήθησεν ἰδών*), cf. Il. *ζ*, 137. Od. *ω*, 173, oder Vorwürfe, wie Od. *τ*, 155. Il. *ω*, 265. Od. *ϱ*, 189. Il. *ω*, 248 und 252, oder Tadel, wie Il. *β*, 199, wo die gegensätzlichen Worte 189: *ἀγανοῖς ἐπέεσσεν ἐρητύσασκε* die Bedeutung erklären; Il. *ζ*, 54. *ν*, 448 (cf. Od. *ξ*, 35), oder Warnungen, wie Il. *ε*, 439 cf. Il. *π*, 706. — Nur Il. *ο*, 658. *ψ*, 363. *σ*, 156. *ο*, 354. *π*, 714. *ν*, 365. *ψ*, 337 wird das Verb und Il. *π*, 147. *μ*, 413 das Subst. vom mahnenden, aufmunternden, jedoch immer affectvollen Zuschreien gebraucht. Vergl. das lat. *compellare*, Döderlein a. a. O. Th. V. S. 106.

11. Wenn Damm und Passow in ihren Lex. und mit ihnen Crusius im Wörterbuche über Homer dem Worte *ὅμαδος* die ursprüngliche Bedeutung Lärm, Getöse zuertheilen, so scheinen sie ganz übersehen zu haben, dass die Ableitung des Wortes von *ὁμός* dazu nöthigt, den von ihnen angegebenen secundären Begriff Menschenmenge zu dem primären zu erheben. Das ist auch Benfey's Meinung, der mit Recht a. a. O. Th. I. S. 388 bemerkt: „es bedeutet Menschenmenge (Zusammenheit gewissermassen), dann das Getöse einer Menschenmenge, endlich Getöse." Den ursprünglichen Begriff des Wortes kann man vielleicht bei Homer

noch aus einer Stelle herausfinden, Il. ϱ, 380, wo ἐνὶ πρώτῳ ὁμάδῳ μάχεσθαι nicht heissen kann „im ersten Getümmel," wie Crusius will; denn diesen Begriff hat das Wort überhaupt nicht, sondern „im ersten Haufen"[87]), und nach dieser Stelle liess sich ungezwungen auch Il. ο, 689 erklären. Wo das Wort sonst vorkommt, hat es sicher die Bedeutung Geschrei und zwar, was das Charakteristische ist, Geschrei einer Menge, die aufgeregt ist von Freude, Zorn oder Furcht, tobendes Geschrei, so dass das Wort seinem etymologischen Gehalte nach mit ὁμοκλή gewissermassen den Mittelpunkt der von uns untersuchten concreten Modificationen des Begriffes Geschrei bildet. In erster Beziehung z. B. findet es sich Il. τ, 81. η, 307. κ, 13. Od. κ, 556 und theils sein Zusammenhang mit einem vorausgehenden oder nachfolgenden χαρῆναι, wie Il. τ, 74. η, 307, theils andere Andeutungen, wie in Il. κ, 13. Od. κ, 556, sichern diese Beziehung. Dass aber das Geschrei, das ὅμαδος bezeichnet, ein lärmendes und tobendes ist, geht 1) aus den Stellen hervor, in denen das Verb. ὁμαδέω, das sich nur in der Odyssee findet, von den Freiern der Penelope gebraucht wird, wie namentlich Od. α, 365. χ, 21. vergl. δ, 768. ϱ, 360; 2) aus der Verbindung mit δοῦπος (Il. ι, 573. ψ, 234), das immer ein sehr lautes Stampfen, Rasseln und Brausen bezeichnet, z. B. Il. κ, 354. π, 361. Od. μ, 202; 3) aus dem Gleichnisse Il. ν, 797, wo der Dichter sagt: der Sturm der furchtbaren Winde θεσπεσίῳ ὁμάδῳ ἁλὶ μίσγεται. —

---

[87]) Wenn Damm freilich Recht hätte, wenn er ἀυτή geradezu für gleichbedeutend mit πόλεμος erklärt, so würde ὅμαδος an dieser Stelle in derselben übertragenen Bedeutung für Schlacht oder Schlachtenlärm stehen können. Allein 1) hat Damm nicht Recht, weil in der Stelle, die noch am meisten für seine Ansicht spricht, obwohl sie von ihm nicht besonders hervorgehoben wird, Il. ϱ, 167, die wesentliche Bedeutung des Wortes ἀυτή geltend gemacht werden kann; 2) findet sich weder bei diesem, noch bei einem andern der von uns behandelten Wörter, für die man hier und da den Begriff „Schlacht" in Anspruch genommen hat, das bezeichnende Adjectivum πρῶτος.

12. Buttmann hat im Lexilog. Th. I. S. 288 dargethan, dass *ἐνοπή* mit *ὄψ* und *ὀμφή* auf den Stamm *ΕΠΩ*, von dem *ἐνέπω* weiter nichts, als eine gedehnte Form sei, zurückgeführt werden müsse, die Geltung eines Compositi aber und den Begriff „ansagen," den man diesem Verbum gegeben hat, mit Bestimmtheit und überzeugend zurückgewiesen, so dass die Ansicht der alten Grammatiker, sowie Neuerer, namentlich Damm's, Passow's, Benfey's und anderer, die in Folge dieser Begriffsbestimmung dem Subst. *ἐνοπή* die Bedeutung „Anruf" zuertheilen, nicht Stich hält. Auch nicht dem Sprachgebrauch nach. Denn nicht nur die von Buttmann angeführte Stelle Il. *κ*, 13: *θαύμαζεν* (Agamemnon) *αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν* (der Buttmann in den Zusätzen zum ersten Band noch die Hesiodische hinzufügt Theog. 708: Sturm und Donner *φέρον ἰαχήν τ' ἐνοπήν τε*) lässt diesen Begriff nicht zu; auch andere weisen denselben zurück. Wenn Il. *ω*, 159 f. die von Zeus an Priamus abgesandte Iris in den Palast dieses Königs kommt: *κίχεν δ' ἐνοπήν τε γόον τε*, wie könnte Jemand versucht werden, *ἐνοπήν* durch „Anruf" oder „Zuruf" zu übersetzen? Und wenn Od. *κ*, 147 Odysseus erzählt: alsbald verliess ich das Schiff, *εἴ πως ἔργα ἴδοιμι βροτῶν ἐνοπήν τε πυθοίμην*, so ist der Gegensatz zwischen *ἔργα* und *ἐνοπή* viel zu bestimmt und klar, als dass man dem letzteren Worte nicht die Bedeutung zuerkennen sollte, die Buttmann demselben zuspricht: Ton, Stimme. Allein diese Bedeutung hat das Wort in einem ganz anderen Sinne, als *ὄψ* und *ὀμφή*, obgleich Buttmann meint, dass diese drei Wörter „ungefähr gleich bedeuten." Ueber *ὄψ* siehe unsere Auseinandersetzung S. 24 f. und 28; über *ὀμφή* siehe oben S. 35 f.; die dritte Bedeutung aber, die Buttmann dem Worte zuertheilt: „Geschrei," und die offenbar vorherrscht, unterscheidet sich von dem Begriffe, den *βοή*, *ἰαχή* und die andern oben erörterten Wörter haben, dadurch, dass dabei weder an eine Beschaffenheit der Stimme gedacht wird, noch an einen Affect, der sich darin ausspricht, sondern an das Geschrei, als laute Aeusserung

des Sprachvermögens oder des Stimmvermögens überhaupt. So nur kann das Wort von Flöte und Syrinx gebraucht und mit dem ὄμαδος ἀνθρώπων zusammengestellt werden; so nur wird es passend mit γόος in Verbindung gesetzt, als etwas, wodurch sich der innere Schmerz Luft macht; so nur steht es dem Begriff ἔργα passend entgegen und wird Il. γ, 2 mit κλαγγή verbunden.

Diese letztere Stelle bedarf einer näheren Erklärung. Die Troer, heisst es dort, κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν. Warum ἐνοπῇ? Offenbar, weil der Dichter bei κλαγγῇ zunächst an die folgende Vergleichung mit den Kranichen denkt, dann aber, weil er es mit Menschen zu thun hat, ein Wort hinzufügen will, das etwas nur Menschen, nicht Thieren eigenthümliches bezeichnet, so dass ἐνοπή das vorausgehende Wort speciell erläutert. Stellen, wie Il. μ, 35. π, 246 (cf. 781), wo es mit μάχη durch ein τε verbunden ist, erklären sich nach dem Obigen leicht und wir brauchen nicht mit manchen Erklärern bald zu dem Worte „Geschrei," bald zu „Getümmel," bald zu „Schall" u. s. w. unsere Zuflucht zu nehmen. Das Verhältniss der gedehnten Form des Wortes aber zu dem Stammworte ist auf diese Weise vollkommen berücksichtigt. —

13. Der Umstand, dass φύλοπις entweder mit πόλεμος und μάχη synonymisch verbunden ist oder diese beiden Wörter im Genetiv bei sich hat, scheint auf einen Begriff hinzudeuten, der dem Sinne derselben sehr nahe kommt. Und in der That nehmen Damm, Passow, Crusius neben der Bedeutung „Schlachtgeschrei" auch den Begriff „Schlacht" als etwas an, was dem Worte ohne Weiteres zugehört. Benfey a. a. O. Th. II. S. 106 erwähnt zunächst die Bedeutung „Schlacht" und setzt hinzu: „nichts irgend sicheres" [38]). Die alten Grammatiker leiten das Wort von φῦλον und ὄψ ab und Damm

[38]) Wenn Nitzsch zu Od. λ, 314 bemerkt: „(φύλοπις πολέμοιο [Voss vgl. βοή und ἀυτή]) wie ἔρις mit πολέμοιο, ἄελλαι mit ἀνέμων u. A. als specifische Form des allgemeinen Begriffes verbunden werden," so hält auch er die Bedeutung „Schlacht" fest, nur dass er den Begriff φῦλον dabei in's Auge fasst.

bemerkt ausdrücklich: *nam φύλοπις est ἡ τῇ μάχῃ παρεπομένη τῶν φύλων ὄψ i. e. βοή.*

Setzen wir diese Zusammensetzung als richtig voraus und berücksichtigen wir, was die Scholiasten zu Il. *δ*, 15 bemerken: *ἐπειδὴ κατὰ φυλὰς μάχονται*[39]), so enthält *φύλοπις* unter den Wörtern, die wir bisher behandelt haben, die speciellste Beziehung: es bedeutet das Geschrei der Krieger, wenn Stamm gegen Stamm kämpft. Die Verbindung mit *μάχη* und *πόλεμος* erklärt sich entweder, wie Damm will, durch ein Hendiadyoin oder richtiger auf dieselbe Weise, die wir oben S. 46 bei dem Worte *ἀντή* vorgezogen haben. Cf. Il. *ν*, 789 (cf. Od. *ω*, 475). *σ*, 242. *ν*, 635 (cf. Il. *τ*, 221). *ε*, 379 (cf. *λ*, 213..*π*, 256). — In zwei Stellen tritt die metonymische Bedeutung des Wortes, nach der es geradezu für „Kampf" gebraucht wird, sichtbar hervor: Il. *π*, 208, wo von einem *μέγα ἔργον φυλόπιδος* die Rede ist, wie z. B. Il. *ζ*, 522 von einem *ἔργον μάχης*, oder wie Il. *Θ*, 453 *πολέμοιο μέρμερα ἔργα* genannt werden; und Il. *ν*, 141, wo Poseidon gegen Here bemerkt: *καὶ ἄμμι νεῖκος ὀρεῖται φυλόπιδος*, wie Il. *ν*, 271 gesagt wird: *ὁππότε νεῖκος ὀρώρηται πολέμοιο*, oder wie es Od. *σ*, 264 von den Troern heisst: *οἵ κε τάχιστα ἔκριναν μέγα νεῖκος ὁμοίου πολέμοιο* (cf. Od. *ω*, 543). Man sieht hieraus, dass *φύλοπις* unter den bisher untersuchten Wörtern nicht bloss den speciellsten, sondern auch den concretesten Begriff hat. —

[39]) Cf. Il. *β*, 362 und Heyne zu dieser Stelle: *Per populos et gentes dispositi pugnarunt haud dubie et antea; nunc autem in ipsis populis novum discrimen fit secundum genera seu stirpes ab eodem auctore deductas.*

V.

Αἰδώς. Ἔλεγχος. Ἐλεγχείη. Λώβη. Αἶσχος. Κατηφείη. Ὄνειδος. Νέμεσις. Μῶμος.

In meinem Beitrag III. S. 33 Anm. machte ich die Bemerkung, dass das Wort *κλέος* bei Homer niemals einen tadelnden Sinn involvire; dafür habe der Dichter die besonderen Ausdrücke *νέμεσις, κατηφείη, ὄνειδος* u. a. An diese Bemerkung knüpfe ich nun die Untersuchung über diese Wörtergruppe an, die sich durch die Wörter *αἰδώς, λώβη, αἶσχος, ἐλεγχείη, μῶμος* vervollständigt[40]). —

1. Ich beginne meine synonymischen Erörterungen mit *αἰδώς*, theils weil vielleicht ein Zweifel darüber sich erheben könnte, ob dieses Wort überhaupt zu der fraglichen Wörter-

---

[40]) Ich folge lediglich der ehrenvollen Aufforderung, welche der wohlwollende Beurtheiler meiner früheren Abhandlungen über denselben Gegenstand in der „Jenaischen Literatur-Zeitung" Jahrg. 1845 S. 938 an mich hat ergehen lassen, „entweder eine vollständige homerische Synonymik auszuarbeiten oder diese Beiträge fortzusetzen," wenn ich abermals ein Gebiet betrete, das mir durch meine vorherrschenden Studien lieb und werth geworden ist. In der Behandlung der Sache bin ich dem Grundsatze treu geblieben, den ich S. 1 ausgesprochen habe: „Streben nach Schärfe und Bestimmtheit" und „Breite der untersuchenden Methode" sollen in ihrer Vereinigung Rechenschaft über Gang und Weise der Untersuchung selbst ablegen. Diese Behandlungsweise scheint besonders für den Kreis der jugendlichen Leser angemessen, denen auch der Umstand zu Gute kommen soll, dass eine ziemliche Anzahl von Stellen erörtert und erläutert ist.

klasse gehöre, theils aus einem Grunde, der aus dem Verhältnisse des Wortes zu den übrigen, in diese Gruppe gehörigen Synonymen hervorgeht und den ich später zu berücksichtigen haben werde. Was das mögliche Bedenken wegen der Zulässigkeit des Wortes *αἰδώς* zu dieser Klasse anlangt, so könnte sich dasselbe darauf stützen, dass kein Bearbeiter der lateinischen Synonymik das Wort *pudor* in eine und dieselbe Klasse mit *probrum, infamia, ignominia* und andern Wörtern ähnlichen Begriffes gestellt hat. Allein abgesehen davon, dass die Zusammenstellung wie Trennung synonymer Wörter sehr häufig von der subjectiven Ansicht des Synonymikers abhängig ist, dass die besondere Tendenz, die ihn bei der Aufstellung und Aufeinanderfolge der Wörtergruppen leitet, dafür oft massgebend ist, dass sehr viele Wörter nach mehreren Seiten hin zu vereinigter Behandlung mit anderen Wörtern Veranlassung bieten: so möchte wohl der Umstand für mich entscheidend sein dürfen, dass das Wort, von dem ich spreche, in Verbindungen vorkommt, die nicht nur sein inneres Verhältniss zu *νέμεσις* deutlich machen, sondern auch seinen Begriff dergestalt objectiviren, dass er fast, wie wir sehen werden, in die Begriffssphäre der Wörter *λώβη* und *αἶσχος* hinüberspielt. Dies als Vorbemerkung. Dass ich das Wort aber an die Spitze der Gruppe gestellt habe, bewirkte seine vorherrschend subjective Bedeutung, die nirgends bestimmter hervortritt, als in den Stellen Il. *κ*, 238. Od. *γ*, 14 und 24. Od. *ϑ*, 172, vergl. 324 und 480. Ich will dies an den Stellen Od. *γ*, 14. 24 und *ϑ*, 172 zeigen, weil sie uns am sichersten die subjective Kraft des Wortes darthun. Telemach gelangt mit der in Mentors Gestalt ihn begleitenden Göttin Athene nach Pylos, um aus Nestors Munde Erkundigung über das Schicksal seines Vaters einzuziehen. Ermunternd redet ihn die Göttin an:

Τηλέμαχ', οὐ μέν σε χρὴ ἔτ' αἰδοῦς, οὐδ' ἠβαιόν·
τοὔνεκα γὰρ καὶ πόντον ἐπέπλως, ὄφρα πύθηαι
πατρός, ὅπου κύθε γαῖα καὶ ὅν τινα πότμον ἐπέσπεν.

Er ist aber verzagt und traut sich die Gabe nicht zu, den greisen Nestor würdig anzureden:

αἰδὼς δ' αὖ νέον ἄνδρα γεραίτερον ἐξερέεσθαι.

Nitzsch in der Anmerkung zur Odyssee I. Bd. S. 140 äussert sich über die Stelle also: „Telemach fühlt hier in der Fremde und dem erfahrensten Greise gegenüber die dem wohlgearteten Jünglinge so natürliche Schüchternheit. Sie ist die natürliche Wirkung jener sittlichen Scheu vor Bejahrteren, die in der homerischen Menschenwelt überall als Gesetz anerkannt wird." Denselben Begriff hat das Wort mit dem Adj. *μειλίχιος* in *ϑ*, 172, wo von dem unansehnlicheren Manne die Rede ist, der aber mit Lust in den Versammlungen gehört wird, weil er in sicherer Beredsamkeit die gewinnende Scheu und Achtung vor den Versammelten ausdrückt[41]). Il. *κ*, 238 bezeichnet das Wort die ehrfurchtsvolle Rücksicht vor dem Mächtigeren, Od. *ϱ*, 347. 352 die Scheu des Bettlers vor den schmausenden Freiern und Od.

---

[41]) Die Erklärer dieser Stelle sind in Zweifel, wie sie die Worte *ἀσφαλέως ἀγορεύει* verbinden sollen. Nitzsch Anmerkungen zu Od. II. Bd. S. 189 meint, mit *αἰδοῖ μειλιχίῃ* verbunden gäben sie einen Widerspruch; denn die feste Rede vertrage sich nicht mit der zur Sanftheit gestimmten Scheu. Nach dem Vorbilde der fast ganz gleichen Stelle Hesiod. Theog. 83—92 entscheidet er sich nach dem Vorgange Hermann's Praef. ad hym. Hom. p. XVI für die Verbindung der Worte mit *λεύσσουσιν*, so dass die Worte: *ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύει* einen parataktisch angefügten Zwischensatz bilden. Ich bin mit Wyttenbach zu Plut. Moral. p. 561 anderer Meinung. Denn 1) braucht das Adverb *ἀσφαλέως* nicht gerade von der „straffen Folge" der Rede gebraucht zu werden, sondern lässt sich wie Il. *ν*, 141 und Od. *ν*, 86 recht gut auf das Ziel beziehen, das der Redner im Auge hat; 2) wäre auch, selbst wenn das Wort in dieser starren Bedeutung genommen würde, ein Widerspruch nicht vorhanden. Man braucht bloss an das unvergleichliche *δακρυόεν γελᾶν* zu denken, um das Muster und die Erklärung für solche Stellen zu finden. Endlich 3) lässt sich von Seiten der Zuhörer das *τερπόμενοι λεύσσουσιν* und das *αἰδοῖ μειλιχίῃ λεύσσουσιν* weit weniger vereinigt denken, als die angezweifelten Worte. Bekker hat, wie ich sehe, die ursprüngliche Verbindung beibehalten; auch Hermann hat sie in seine Ausgabe der Odyssee, Leipz. 1825, aufgenommen.

ν, 171 die Scheu, welche die Freier haben sollten, fremdes Gut zu verprassen, Il. *ω*, 111 die freundschaftliche Achtung. In allen diesen Stellen drückt das Wort offenbar ein Gefühl, eine Stimmung aus. Vergl. Il. *ω*, 4 f. Objectiver wird die Bedeutung in Verbindung mit coordinirten Begriffen, die ein äusserliches Verhältniss ausdrücken, z. B. Od. *ϑ*, 480, wo der Sänger Erwähnung geschieht und gesagt wird, dass sie bei allen Menschen *τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς*, so dass das Wort also schon die Aeusserung des achtenden Gefühls ausspricht, und Il. *ν*, 122, wo es das eigene, richtende Gefühl bezeichnet, während das damit verbundene *νέμεσις* das Urtheil ausdrückt, das Andere über die Handlungsweise der Argivischen Führer aussprechen würden. So erklärte schon Eustathius mit Recht die Stelle. Auch in den Stellen, in welchen *αἰδώς* bei vorwurfsvollem Zurufe gebraucht wird, z. B. Il. *ε*, 787. *ϑ*, 228. *ν*, 95, vergl. 121 f., *ο*, 502. *π*, 422, tritt es in seiner concreten und objectiven Bedeutung näher. Namentlich ist die erstgenannte Stelle wie dazu gemacht, dies darzuthun. Die Achäer weichen vor dem Ungestüm Hektors und des Ares zurück; Here erblickt dies, eilt herab in ihre Reihen und ruft den Weichenden in Stentors Gestalt und mit seiner furchtbaren Stimme zu:

αἰδώς, Ἀργεῖοι, κάκ' ἐλέγχεα, εἶδος ἀγητοί.

Niemand wird verkennen, dass hier das Wort etwas rein Aeusserliches bezeichnet, was wir durch „Schande" auszudrücken pflegen[42]), und zweifelte er noch, so müsste ihn Il. *ϱ*, 336 vollends überzeugen, wo Aeneas, als er Phoibos Apollos Aufmunterung vernommen und den Gott erkannt hat, Hektorn laut zuruft:

---

[42]) Damm erwähnt, dass man zu *αἰδώς* entweder *ἐστίν* oder *ὑμῖν ἔστω* suppliren könne und entscheidet sich für das erstere. Wenn auch der Hinblick auf die einige Male vorkommende Formel: *αἰδῶ ϑέσϑ' ἐνὶ ϑυμῷ* oder *ἐνὶ φρεσί* die letztere Erklärung zu empfehlen scheint, so ist doch der Sprachgebrauch, der sich z. B. Il. *ϱ*, 336 findet, allein massgebend, und Damm hat Recht.

αἰδὼς μὲν νῦν ἥδε γ', ἀρηιφίλων ὑπ' Ἀχαιῶν
Ἴλιον εἰσαναβῆναι..

Schande doch wär' es nun, vor den Achäern wieder hineinzufliehen nach Ilium!

Am concretesten ist das Wort aber in denjenigen Stellen, in denen es den Gegenstand ausdrückt, dessen Entblössung das Schamgefühl beleidigt, wie Il. *β*, 262 und *χ*, 75. —

2. Ich habe die Bedeutung des Wortes *αἰδώς* um deswillen weitläufiger erörtert, weil es mir darum zu thun war, die begriffliche Bewegung sichtbar zu machen, durch die dasselbe von den subjectivsten Beziehungen aus sich zu demjenigen Begriffe gestaltet, durch den es eben mit der Wörterklasse zusammenhängt, deren synonyme Verwandtschaft ich in's Auge fassen will. Dieser Begriff ist der der „Schande." Ehe ich nun in meinen Untersuchungen weiter gehe und mich zu den Wörtern wende, welche Beziehungen ausdrücken, die mit diesem Begriffe verwandt sind, sei es mir gestattet, einen Blick auf die hierher gehörigen Synonymen der deutschen Sprache zu werfen. Ohne mich auf die etymologische Zergliederung der mannigfaltigen, den Wörtern Scham, Schimpf, Schande, Schmach, Schmähung zuertheilten Stammformen einzulassen, weil mich diese Arbeit zu sehr von meinem Vorsatze abbringen würde, will ich nur darauf aufmerksam machen, dass 1) diese sämmtlichen Wörter in ihrer Grundbedeutung den Begriff entweder des Scherzes und Spottes oder den der Beschädigung und Verletzung enthalten und 2) dass die zuletzt angegebenen Begriffe sodann wieder durch den Sprachgebrauch in sofern modificirt worden sind, als das Medium der Verletzung theils das Wort, theils die That sein kann[43]). So ist es gekommen, dass die deutsche Sprache in diesen Wörtern eine Gruppe

[43]) Ich verweise hier, um nicht zu weitläufig zu werden, auf die etymologischen Ansichten von Adelung: Versuch eines vollständ. grammat.-krit. Wörterbuchs, III. Th. S. 1673 f. und IV. Th. S. 33 und 166, und auf Schwenck's Wörterbuch der deutschen Sprache, 3te Ausg. S. 582 f., 595 und 605.

von Ausdrücken besitzt, die in aufsteigender Linie von dem Gefühle der moralischen Verletzung an bis zur verletzenden That Alles bezeichnen, was den Menschen in seiner Ehre beeinträchtigen kann. Bemerkenswerth dabei ist, dass genau genommen die fraglichen Wörter auf höchstens zwei Grundformen zurückgeführt werden können, und dass sie bei gleichem tonmalenden Anlaute die Veränderung ihrer Beziehungen lediglich durch einen interessanten Wechsel in den vorherrschenden Vokalen und Consonanten erhalten. Diese Erscheinung bietet sich weder in der lateinischen, noch in der griechischen Sprache dar: keines der in diesen Sprachen für die gleichen Begriffe vorhandenen Wörter hat mit dem anderen dasselbe Etymon gemein, und in diesem Umstande thut sich theils der Reichthum namentlich der griechischen Sprache kund, theils der sittliche Unterschied, der zwischen dem deutschen Volke und jenen alten Nationen selbst nach dieser Seite hin hervortritt. —

Wenn man sich nun in der griechischen Wörtergruppe nach demjenigen Worte umsieht, welches dem Begriffe des Wortes αἰδώς am nächsten steht, so möchten wohl die Wörter ἔλεγχος und ἐλεγχείη vor allen übrigen zu betrachten sein.

Die Wörterbücher bieten uns eine grosse Anzahl von Ausdrücken für den Begriff dieser Wörter: Beweis, Beweismittel; Beschämung, Ueberführung, Widerlegung, Prüfung, Untersuchung, Entscheidung, Tadel, Vorwurf, Beschuldigung, Anklage, Schimpf, Schande, Schmach; Verzeichniss, Inhaltsangabe. Allerdings hat sich in der nachhomerischen Zeit der ursprüngliche Begriff der Wörter auf verschiedenen Gebieten geltend gemacht; es bleibt aber immer eine sehr tadelnswerthe, weil für die richtige Anschauung der antiken Verhältnisse nachtheilige Verfahrungsweise, wenn man die Beziehungen, welche später ein Wort in seiner geschichtlichen Entwickelung eingeht, unnöthigerweise so sehr erweitert und den Begriff des Wortes selbst dadurch so verflacht, wie dies bei den beiden fraglichen Wörtern von Seiten der Lexiko-

graphen geschehen ist. Schon Damm, um nur der Neueren zu gedenken, ist in seinem homerischen Lexikon darin mit bösem Beispiele vorangegangen und zählt uns für ἔλεγχος die Bedeutungen *probrum, dedecus, turpitudo, ignominia, crimen* auf. Wir wollen, ehe wir weiter über diese Sache sprechen, zur Ableitung der Wörter zurückgehen.

Drei Ansichten sind hier in's Auge zu fassen. Die eine sieht in den Wörtern Composita. *Est,* sagt Damm unter dem Worte ἔλεγχος, *ab* ἐλᾶν τὸ ἔγχος, *quod notat* ἀπέλασιν *i. e.* παραφρόνησιν τοῦ ἔγχους, *si quis non curat hastam, quod probrum in orbe antiquo inter nobiles homines erat summum:* die Zaghaftigkeit, Feigheit. *Hinc deinde fluxit generalior notio.* Die andere Ansicht führt das Wort auf das sanskritische *lagh, vilipendere* zurück, in welchem Benfey, griech. Wurzellexikon II. Bd. S. 26 eine tropische Anwendung der Bedeutung *transsilire* findet und ausdrücklich bemerkt, dass Pott (Etymol. Forsch. I. 233) ἐλεγχ zu dieser Wurzel gezogen habe; das vorschlagende ε verhalte sich zu dem Stamme, wie ε in ἐλαχύς; entsprechend sei *langh* im Sanskrit. Den Begriff von ἐλέγχω bestimmt Benfey also: überweisen, tadeln, beschimpfen und nennt diese Begriffsgestaltung eine progressive Entwickelung.

Mit Benfey's Begriffsbestimmung ist Döderlein, lat. Synonymik und Etymol. IV. Bd. S. 201 insofern einverstanden, als er bei Gelegenheit der Ableitung des Wortes *convicium* von *convincere,* wobei er auf die Synonymie des Derivati mit seinem Nomen aufmerksam macht, auch auf ἔλεγχος und dessen Synonymie mit λέγειν, von dem es wahrscheinlich abstamme, hindeutet. Was nun zunächst die Damm'sche Ansicht betrifft, so kann ich derselben um so weniger beistimmen, als sie eine Lieblingsansicht des verdienstlichen Lexikographen ist und daher nicht selten ohne Noth platzgreift[44]). Im vorliegenden Falle scheitert ihre Richtigkeit

[44]) Wenn man ἔγχος und ἐγχείη berücksichtigt, so möchte man Damm's Etymologie, von dieser Seite betrachtet, für annehmbar halten. Allein ἔγχος stammt nicht von ἔχω, sondern von ἀχω ab.

schon an dem Umstande, dass 1) man Zusammensetzungen nur da anerkennen muss, wo die volle und seltenere Form des letzten Theils eines Wortes dazu nöthigt; 2) der Fall sehr selten ist, wo der Verbalbegriff eines zusammengesetzten Nomens den ersten Theil des Wortes bildet; 3) die Dammsche Erklärung, dass ἐλᾶν τὸ ἔγχος so viel bedeute als ἀπέλασιν, gelind bezeichnet als eine sehr erzwungene und mit Gewalt herbeigezogene bezeichnet werden muss. Was die Benfey-Pott'sche Ansicht anlangt, so bin ich in dieser Hinsicht vollkommen Döderlein's Meinung, Lat. Synonym. und Etymol. Beilage: Die latein. Wortbildung S. 208, dass, wo eine etymologische Frage innerhalb des engeren Gebietes der griechischen und lateinischen Sprache entschieden werden könne, man nicht nach Asien zu appelliren brauche. Glücklicherweise bestätigt in unserer Frage Asien das Erkenntniss der ersten Instanz, wie eine Vergleichung der Eichhoffschen Ansicht mit der Meinung Döderlein's zur Genüge darlegen wird. Weder das prothetische ἐ, noch die Verstärkung der aus λεγ— entstammten Form λεχ— durch γ (vergl. das unter Note 44 erwähnte, aus ἀχ— entstandene ἔγχος, λαγχάνω aus λάχ-ω, λέχος aus λέγ-ω[45]), *nanc-iscor* aus *nac-*[*tus*]), sprechen gegen eine solche Ableitung. Nur das ist zu bedenken, ob nicht die Benfey-Pott'sche Ansicht der homerischen Bedeutung des Wortes näher stehe und Homers Sprachgebrauch bei der, die Sache etymologisch betrachtet, ziemlich gleichen Berechtigung der beiden erwähnten Derivationen allein den entscheidenden Ausspruch zu thun habe[46]).

---

[45]) Wenn man nicht lieber mit Buttmann, Lexilog. Th. II. S. 91 λέχος von λέχ-ω ableiten will. S. Döderlein a. a. O. Th. V. S. 280. — Eichhoff: Vergleichung der Sprachen von Europa und Indien S. 244 führt ein Verbum *lagh* in der Bedeutung sprechen, schreien an und bringt das griechische λέγω damit in Verbindung.

[46]) Für Benfey's Meinung spricht noch der Umstand, dass im Angelsächsischen *leache* und im Althochdeutschen *lahan* (s. Graff, Althochdeutscher Sprachschatz II. 97) tadeln bedeutet.

Hinsichtlich dieses Sprachgebrauches ist zuvörderst als auffallend hervorzuheben, dass die Verbalform ἐλέγχω nur zweimal zum Vorschein kommt und zwar Il. ι, 522, in einer Stelle, die auch wegen des eigenthümlichen Gebrauches von πούς sich bemerkbar macht und daher verschieden gedeutet wurde, und Od. φ, 424. Die Scholien erklären nämlich die Worte des Phönix an den Achilles: τῶν (der Gesandten Agamemnons) μὴ σύ γε μῦθον ἐλέγξῃς μηδὲ πόδας, richtig so, dass sie πόδας auf den Weg beziehen, den die Gesandten des Versöhnungsgeschäftes wegen zu Achilleus machten. Damm jedoch widerspricht s. v. πούς dieser Erklärung, die auch Mad. Dacier gebilligt habe, und meint, der Ausdruck πόδας gehe auf die jeden Krieger zierende Schnelligkeit der Füsse im Kampfe. Ist nun gleich richtig, dass πούς da, wo es metaphorisch steht, stets von dieser Schnelligkeit gebraucht wird, so kann doch an unserer Stelle schon des Gegensatzes wegen, den μῦθον macht, noch mehr aber um des Zusammenhanges willen diese Deutung nicht stattfinden. Achilleus hatte fest und entschlossen erklärt, nicht in Agamemnons Absicht eingehen zu wollen, sondern am nächsten Morgen nach Hause zu segeln. Diese Antwort sollten die Abgesandten des Königs dem ihm verhassten Manne verkünden und zugleich allen andern Achäern. Darauf hatte Phönix das Wort ergriffen, um ihn zu einer Aenderung seines Entschlusses zu bewegen und zuletzt ihm in den fraglichen Worten an's Herz gelegt, die Botschaft der Gesandten und den Weg, den sie zu Erreichung ihrer Absicht unternommen hätten, nicht zu Schanden zu machen. Das ist die Bedeutung des Wortes in der erstgenannten Stelle, und die Erklärung der Scholiasten durch ἀτιμάζειν oder wenigstens durch ὀνειδίζειν passt nicht hierher, wie auch die zweite Stelle zeigt, in der das Wort noch vorkommt. Nachdem nämlich Odysseus den Bogen gespannt und den Pfeil durch das Beil geschossen hatte, redet er Telemach mit den Worten an:

Τηλέμαχ', οὔ σ' ὁ ξεῖνος ἐνὶ μεγάροισιν ἐλέγχει ἥμενος.

Auch hier heisst das Wort unstreitig nicht „tadeln," sondern Schande machen. In beiden Stellen hat das Wort also den Begriff, von dem Adelung spricht, wenn er sagt, das Wort Schande bedeute auch „einen Zustand, da man sich schämet," und „Jemanden zu Schande machen" heisse, ihn einer Unvollkommenheit überführen, deren er sich schämen muss. In der ersten Stelle bezieht sich dies auf das Misslingen der Gesandtschaft, in der zweiten auf das Handhaben des Bogens, wie die folgenden Worte darthun.

Dass diese Bedeutung auch die Substantiva ἔλεγχος und ἐλεγχείη haben[47]), zeigt besonders die Stelle Il. ψ, 342, wo Nestor seinem Sohne, der an dem Wettrennen bei der Leichenfeier Hektors Antheil nehmen will, Ermahnungen und Belehrungen giebt. Unter Anderem sagt er, er solle sich hüten, den Stein, der das Ziel bezeichnet, zu berühren, damit kein Stoss die Rosse verwunde und den Wagen zerschelle. Dann fügt er die Worte hinzu:

χάρμα δὲ τοῖς ἄλλοισιν, ἐλεγχείη δὲ σοὶ αὐτῷ ἔσσεται.

Hier zeigt schon der Gegensatz von χάρμα die wahre Bedeutung von ἐλεγχείη an. Und so ist der Ausdruck auch Il. χ, 100, wo er mit ἀνατιθέναι, und ψ, 408, vergl. Od. ξ, 38, wo er mit καταχέειν, Schande ausgiessen über Einen, d. h. Einem in reichlichem Masse Schande bereiten, in Verbindung steht. Auch da, wo die Redensarten vorkommen: ἔλεγχος oder ἐλεγχείη ἔσσεται, wie Il. ψ, 342. λ, 314: es wird eine Schande sein, kann kein anderer Begriff herrschend sein, als der eines Zustandes, in dem man sich schämen muss, sei es durch das Misslingen einer Sache oder durch die Unehrenhaftigkeit derselben oder in Folge eines Urtheils der Menschen. Am concretesten gestaltet sich dieser Begriff der Schande in Stellen, wie Il. β, 235. ε, 787.

---

[47]) Der Unterschied zwischen den beiden Formen ist wohl der, dass ἔλεγχος häufiger eine concretere Bedeutung hat, als ἐλεγχείη. Beweisend dafür ist der Gebrauch von ἔγχος, gegenüber der Form ἐγχείη.

ϑ, 228, besonders instructiv in der Stelle Il. ω, 260. Ehe Priamus in das Lager der Griechen fährt, um Hektors Leichnam zurückzuholen, lässt er seine neun am Leben gebliebenen Söhne vor sich rufen, spricht davon, dass er die besten seiner Söhne verloren habe und setzt hinzu:

. . . . . τὰ δ' ἐλέγχεα πάντα λέλειπται,

sie sodann näher bezeichnend als ψεύστας, ὀρχηστάς, ἀρνῶν ἠδ' ἐρίφων ἁρπακτῆρας. Man erkennt leicht, dass das Wort unserem „Schandbuben" entspricht, wie etwa lateinisch das Wort *opprobria* gebraucht wird. Vergl. Nägelsbach, Anmerk. z. Il. β, 235. —

3. Rost hat offenbar Recht, wenn er in seinen Zusätzen zu Damm's Wörterbuch unter dem Worte λώβη, das Damm, der Erklärung der Scholiasten folgend, als ein Compositum behandelt und aus λαός und βάω gebildet haben will: „λαόβη, die unter das Volk kommende Beschimpfung", widerspricht und behauptet, es sei aus derselben Wurzel entstanden, aus der λύμη hervorgegangen sei. Die Sanskritaner stimmen damit überein, wenn auch Benfey etwas zweifelhaft darüber ist, ob nicht vielmehr der ursprüngliche Begriff des Wortes „Schaden" sei und die Wurzelform gläp (βλαβ, *labes*, Seuche) zu Grunde liege. Er giebt aber zu, dass vielleicht auch die Bedeutung Schmach, Beschimpfung, Besudelung (λῦμα) an die Spitze zu stellen sei, und Eichhoff führt das Wort auf *lup*, hauen, verwunden, zurück, und vergleicht damit λυπέω und mit *laupas*, Wunde, λύπη und λώβη. Gewiss ist, dass λύπη, λῦμα, λύμη, λώβη, λοιμός eines und desselben Stammes -λυ-π- sind, und die Grundbedeutung „verwunden, verletzen" mit einander gemein haben, wie auch wir oben S. 61 sahen, dass das deutsche Wort schimpfen ursprünglich stutzen, verkürzen, verstümmeln, sodann verletzen und verspotten bedeutet.

Die Darlegung des homerischen Gebrauchs des Wortes λώβη erleichtert sich, wenn Stellen wie Od. ω, 326. σ, 347. Il. ι, 387 und λ, 142 zunächst betrachtet werden. In der erstgenannten Stelle giebt sich Odysseus seinem Vater

Laertes zu erkennen und eröffnet ihm, dass er die Freier getödtet habe:

λώβην τινύμενος θυμαλγέα καὶ κακὰ ἔργα.

Hier ist offenbar, dass das Wort *λώβη* eine Handlungsweise betrifft, die nicht in einzelnen Thatsachen, sondern in der ganzen Art und Weise bestand, wie die Freier im Hause des Odysseus sich benahmen. Vergleicht man mit dieser Stelle Od. *ν*, 166 f., wo Eumäus den Odysseus fragt, ob die Freier ihn noch, wie zuvor, verunglimpften (*ἀτιμάζουσι*), und Odysseus antwortet:

αἲ γὰρ δή, Εὔμαιε, θεοὶ τισαίατο λώβην,
ἣν οἵδ' ὑβρίζοντες ἀτάσθαλα μηχανόωνται
οἴκῳ ἐν ἀλλοτρίῳ, οὐδ' αἰδοῦς μοῖραν ἔχουσιν,

und Od. *σ*, 347, wo der Dichter erzählt, dass Athene, um den Odysseus in noch leidenschaftlicheren Zustand zu versetzen, nicht zuliess, dass die Freier *λώβης ἴσχοντο θυμαλγέος* (ein Beiwort, mit dem *λώβη* öfter verbunden ist, was nicht zu übersehen ist, während es sich zu keinem der übrigen Synonyma gesellt); erwägt man ferner, dass Od. *τ*, 373 das Wort von dem Schimpf und Spott, den die Mägde dem Bettler anthaten, gebraucht wird (vergl. die Schimpfreden der Melantho Od. *σ*, 326 ff. und *τ*, 66 ff.), fügt man endlich den Umstand hinzu, dass, was in den angeführten Stellen *λώβη* genannt wird, in anderen, die von derselben Sache handeln, *ὕβρις* heisst, z. B. Od. *ψ*, 63 f.

ἀλλά τις ἀθανάτων κτεῖνε μνηστῆρας ἀγαυούς,
ὕβριν ἀγασσάμενος θυμαλγέα καὶ κακὰ ἔργα,

vergl. Od. *π*, 418. *δ*, 321 und 627. *α*, 368: so wird deutlich genug werden, dass die zu Od. *ω*, 326 gegebene Erklärung im Sprachgebrauche begründet ist. Die *λώβη*, welche die Freier sich zu Schulden kommen liessen, ist das rücksichtslose, übermüthige, höhnende Betragen, das sie im Hause des Odysseus ausüben, der Schimpf, den sie durch wüste Gelage dem Hause anthun u. a. m., die *κακὰ ἔργα* beziehen sich auf

die Verschwendung und Verprassung des fremden Gutes, auf die Nachstellungen, die sie dem Telemach machen, auf die Usurpation, die sie auszuführen versuchen. Vergl. Helbig, die sittlichen Zustände des griechischen Heldenalters, S. 114. Ist diese Ansicht richtig, so lassen sich nunmehr auch unschwer Stellen deuten, wie Il. *ι*, 387 und *λ*, 142, in deren erster Achilleus die Gesandten Agamemnons bedeutet, dass er, wenn Agamemnon ihm auch noch so vieles böte, doch seinen Absichten nicht entgegenkommen würde,

πρίν γ' ἀπὸ πᾶσαν ἐμοὶ δόμεναι θυμαλγέα λώβην.

Fragt man sich, worin diese *λώβη* bestanden habe, so giebt 344 die Antwort, dass Agamemnon ihn durch Entreissung der Briseis, die sein *γέρας* war, beschimpft hat. Dies bezeugen auch die Stellen, in denen das Verbum *λωβᾶσθαι* von derselben Sache gebraucht wird. Il. *α*, 232, vergl. *β*, 242. Hier besteht also die *λώβη*, wie Il. *λ*, 385, in einer einzelnen Handlung. Dass sie auch in Worten bestehen kann, zeigen Od. *ψ*, 15, wo Penelope ihre alte Dienerin Eurykleia schilt, dass sie, ihrer spottend, sie aufwecke, um ihr die Kunde von der Ankunft ihres Gemahls zu bringen:

τίπτε με λωβεύεις πολυπενθέα θυμὸν ἔχουσαν;

vergl. 26, und Il. *β*, 275 wird Thersites *λωβητῆρι* genannt, nachdem er seine ganze Galle über Agamemnon ausgeschüttet hatte: Einer, der immer Andere anfällt und schimpft, ein Raisonneur. — Il. *ω*, 239, wo Priamus die Troer, welche sich in seiner Halle sammeln, hinwegtreibt, ist das Wort nicht durch „schändliche Menschen" oder „schnödes Gezücht" zu übersetzen, oder mit Hesychius durch *λώβης ἄξιοι* zu erklären, sondern nach der Bedeutung, die Appollonius dem folgenden *ὀνόσασθε* giebt, enthält die Stelle eine bittere Ironie des unglücklichen Königs, der in den Klagen des versammelten Volkes, das seine Söhne früher nicht so, wie es recht war, vertheidigt hat, nur Spott und Hohn sieht.

4. Dass *αἶσχος* mit seiner Bedeutung dem Worte *λώβη* sehr nahe rückt, ist schon aus den Stellen zu ersehen, in

denen beide Wörter mit einander verbunden sind, z. B. Il. *ν*, 622. Od. *σ*, 225. *τ*, 373. Wenn in der ersten Stelle Menelaos zornentbrannt den Troer Peisandros tödtet, dann frohlockend den Troern zuruft, dass sie jetzt wohl von den Schiffen der Danaer zurückweichen würden und in der Erinnerung an Alles, was ihm von Seiten seiner Feinde schon widerfahren ist, die Worte hinzufügt:

ἄλλης μὲν λώβης τε καὶ αἴσχεος οὐκ ἐπιδευεῖς,
ἣν ἐμὲ λωβήσασθε,

so zeigen sogleich die folgenden Worte, dass er des Raubes seiner Gattin und des Verlustes der mitgenommenen Schätze gedenkt und in dieser Handlungsweise des Paris Schimpf und Schmach sieht. Diese letztere Bedeutung hat das Wort auch in der zweiten Stelle; in der dritten steht das Wort im Plural und entspricht unserem „Schmähungen." Da, wo es sonst noch ohne synonyme Verbindung vorkommt, tritt dieser Begriff so deutlich hervor, dass kaum eine besondere Erklärung nöthig ist; so z. B. Il. ζ, 524, wo Hektor, als er seinen Bruder Alexandros zwar bereit zur Rückkehr in die Schlacht, aber doch noch zögernd sieht, ihn zu bestärken sucht, indem er unter Anderem sagt:

. . . . . *τὸ δ' ἐμὸν κῆρ*
ἄχνυται ἐν θυμῷ, ὅθ' ὑπὲρ σέθεν αἴσχε' ἀκούω
πρὸς Τρώων, οἳ ἔχουσι πολὺν πόνον εἵνεκα σεῖο.

Muss man in dieser Stelle an Schmähworte, *convicia*, denken, welche die Troer über Alexandros ausstossen, so findet sich dagegen Od. *α*, 229 das Wort von den schmählichen Handlungen der Freier, *dedecora*, gebraucht. —

5. *Κατηφής, κατηφών, κατηφέω, κατηφείη* Passow: „wahrscheinlich von *κατά* und *φάος* wie *κατωπός*" (ebenso Damm). *„Imo ad καθάπτομαι referenda sunt, vel potius ad huius intensivi primitivum ΑΦΩ, neque tam stuporem quam probrum indicat. Etenim καθάπτομαι constat significare invehi et exprobrare."* — Das ist die Meinung Döderleins

in seinem Programme, das Vocabulorum Homericorum Etyma behandelt, S. 7, und diese Ableitung ist in etymologischer Hinsicht so augenfällig und empfiehlt sich lexikalisch so sehr, dass man weder Damm, noch Passow, noch auch Benfey, der diesen Gelehrten beistimmt, Recht geben kann. Der Sprachgebrauch entscheidet sich ebenfalls so bestimmt für Döderleins Ansicht, dass es fast lächerlich klingt, wenn Monjé in seiner sehr wackern Uebersetzung der Ilias die Worte Il. χ, 293:

. . . . . χώσατο δ' Ἕκτωρ
ὅττι ῥά οἱ βέλος ὠκὺ ἐτώσιον ἔκφυγε χειρός,
στῆ δὲ κατηφήσας, οὐδ' ἄλλ' ἔχε μείλινον ἔγχος

also übersetzt:

. . . . . Da zürnete Hektor,
Dass sein schnelles Geschoss ihm umsonst von der Rechten geflogen,
Stand und senkte den Blick: ihm blieb kein anderer Wurfspiess.

Abgesehen davon, dass eine solche Situation dem homerischen Alterthum fremd ist: wie passte eine solche Bedeutung des Wortes zu Verbindungen, wie die ist, welche z. B. Od. π, 342 stattfindet? Dort ist die Rede davon, dass Telemachs Schiff in den Hafen von Ithaka eingelaufen sei. Durch einen seiner Gefährten lässt Telemach sogleich seiner Mutter Nachricht von seiner Rückkehr geben. Zugleich mit jenem trifft Eumäus bei Penelope ein und hinterbringt ihr des Sohnes Aufträge. Der Anschlag der Freier ist misslungen; sie vernehmen die Botschaft, und der Dichter schildert den Eindruck, den diese auf die Freier macht, mit den Worten:

Μνηστῆρες δ' ἀκάχοντο κατήφησάν τ' ἐνὶ θυμῷ.

Vergl. 345. Wie in Il. χ, 293 die Bedeutung des Wortes „den Blick senken" nicht zu χώσασθαι passen will, so entspricht sie hier der Stimmung nicht, die in den Freiern entsteht, als sie Telemachs Rettung vermuthen und ihre

Pläne vereitelt sehen. Damm erklärt unter *ἀκάχω*, wo er diese Stelle erwähnt: *tristes fiebant et adfligebantur animo; nam utrumque verbum fere idem notat.* Allein *κατηφέω* hat noch eine stärkere Bedeutung; es heisst „Vorwürfe machen“[48]), wie unverkennbar auch aus den Stellen hervorgeht, in denen es mit *ὄνειδος* verbunden steht. Das ist der Fall Il. *ϱ*, 556 und *π*, 498, wo das Wort offenbar die Bedeutung „Vorwurf“ hat. Auch geht die Synonymie des Wortes mit der Wörterklasse, mit der wir es zu thun haben, ganz deutlich aus dem Gegensatze hervor, in dem es Il. *γ*, 51 ebenso zu *χάρμα* steht, wie Il. *ψ*, 342 das Wort *ἐλεγχείη*. —

6. Schon aus dieser Verbindung mit *κατηφείη* lässt sich die Bedeutung des Wortes *ὄνειδος* erkennen. Bestimmter tritt sie aus den Stellen entgegen, in denen mit klaren Worten eine Erklärung des Begriffes gegeben ist, z. B. Od. *ζ*, 285, wo Nausikaa mit liebenswürdiger Naivetät den Odysseus auffordert, wenn sie in die Stadt gekommen wären, allein zu gehen, weil man ihn sonst für ihren Bräutigam halten und sich darüber auslassen könnte, als ob sie einen Fremden wählte, während sie die Einheimischen verachte:

ὣς ἐρέουσιν, ἐμοὶ δέ κ' ὀνείδεα ταῦτα γένοιτο.

Diese *ὀνείδεα*, die sie befürchtet, sind die scharfen tadelnden Bemerkungen, welche die Leute über sie machen könnten; Vers 273 nennt diese Nachrede der Leute *φῆμιν ἀδεικέα*, ein unangenehmes, bitteres Gerede. — Il. *β*, 221 f. wird von Thersites, den der Dichter ausführlich schildert, wie er gegen Agamemnon zankt und eifert, gesagt, dass er früher vorzugsweise gegen Achilleus und Odysseus losgezogen habe:

. . . . . *τότ' αὖτ' Ἀγαμέμνονι δίῳ*
ὀξέα κεκληγὼς λέγ' ὀνείδεα.

---

[48]) Die Freier machen sich keine Vorwürfe darüber, dass sie überhaupt einen Anschlag auf Telemach gemacht haben, sondern darüber, dass sie die Sache nicht besser angefangen haben.

Mit der ihm eigenthümlichen kreischenden Stimme stiess der gemeine Mensch, den Döderlein („Ueber das Bild des homerischen Thersites" in seinen „Reden und Aufsätzen" zweite Sammlung S. 204) ein „Lästermaul" nennt, Verunglimpfungen und Lästerungen gegen Agamemnon aus. Und diesen Begriff, der stärker ist als der des blossen Tadels, hat das Wort nicht nur, wie wir sehen, in Od. ζ, 285, sondern auch in der Stelle Od. χ, 463, wo von den Mägden die Rede ist, an die nach der Ermordung der Freier die Reihe der Bestrafung kommt.

Μὴ μὲν δὴ καθαρῷ θανάτῳ ἀπὸ θυμὸν ἑλοίμην
τάων, αἳ δὴ ἐμῇ κεφαλῇ κατ' ὀνείδεα χεῦαν.

Die Verse 418, 425, 432 zeigen, dass von blossem Tadel hier ebensowenig die Rede ist, wie Od. ϱ, 461, wo Antonius den Odysseus mit finsterem Blicke ansieht und ihm ankündigt, dass er mit heiler Haut nicht mehr aus dem Saale kommen werde, da er nunmehr auch *ὀνείδεα βάζει*. Er meint aber damit die Aeusserungen, welche der Bettler darüber gethan hatte, dass sie fremdes Gut verprassen und ihm dennoch keinen Bissen zukommen lassen. —

7. So wenig ich nöthig hatte, die Grundform des Wortes *ὄνειδος* zu erwähnen, weil sie unbezweifelt ist, ebensowenig brauchte ich darauf hinzudeuten, dass *νέμεσις* von *νέμω* abzuleiten sei, wenn nicht aus dieser Ableitung zugleich die Bedeutung erhellte. Heisst *νέμω* zuertheilen, zuerkennen, so bedeutet *νέμεσις* das Zuertheilen, das Zuerkennen, die Beurtheilung. Dieser Begriff tritt am allgemeinsten in Stellen auf, wie Od. χ, 40. In dieser erzählt uns der Dichter, dass, nachdem Odysseus den Antinous getödtet hätte, die Freier drohend auf ihn losgefahren wären. Da habe er sich ihnen zu erkennen gegeben und ihnen mit finsterem Blicke und strengem Worte in's Gedächtniss zurückgerufen, was sie Alles verübt hätten,

οὔτε θεοὺς δείσαντες, οἳ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,
οὔτε τιν' ἀνθρώπων νέμεσιν κατόπισθεν ἔσεσθαι.

Hier bezieht sich die *νέμεσις* auf die öffentliche Meinung, die später sich geltend machen werde. Enger wird der Begriff schon in der ähnlichen Stelle Od. *β*, 136. Telemach wird in öffentlicher Versammlung von Antinous aufgefordert, Penelopen zu befehlen, dass sie sich für die Wahl eines Gatten entscheide. Jener entgegnet, es komme ihm nicht zu, die Mutter aus dem Hause zu treiben und zu ihrem Vater zu senden; denn einmal würde dieser sich rächen, sodann würden die Götter ihm Unglück dafür senden;

. . . . . *νέμεσις δέ μοι ἐξ ἀνθρώπων*
ἔσσεται.

Die schlimme Bedeutung des Wortes ist hier unverkennbar. Allerdings geht sie erst aus dem Zusammenhange hervor; allein in solchem Zusammenhange kommt das Wort nur vor, und dies ist den sittlichen Verhältnissen, die hinsichtlich der öffentlichen Beurtheilung und Meinung herrschen, ganz angemessen.

Recht deutlich wird dies aus Stellen, in denen das Wort entweder die *αἰδῶ* zum Gegensatze hat, wie Il. *ν*, 122, so dass dieses Wort das eigene beschämende Gefühl, *νέμεσις* aber das tadelnde und verwerfende Urtheil der Menge ausdrückt, oder mit *αἴσχεα* coordinirt ist, wie Il. *ζ*, 351, wo das *εἰδέναι νέμεσιν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων*, wie Nägelsbach, homer. Theolog. S. 290 richtig bemerkt, das Gefühl haben für die Last der öffentlichen Schande bezeichnet, die jeden drückt, der dem Volksgewissen Aergerniss giebt. Am bestimmtesten hat sich der Begriff des vorwurfsvollen und tadelnden Urtheils in denjenigen Stellen ausgeprägt, wo sich die Formel *οὐ νέμεσις* mit folgendem Infinitivus gebraucht findet. Sie findet sich Il. *γ*, 156. *ξ*, 80. Od. *α*, 350, und *νέμεσις* kann geradezu durch „Tadel" übersetzt werden. Diese Bedeutung und nicht die des „Unwillens" hat das Wort auch Il. *ζ*, 335, vergl. 326, was ich deswegen bemerke, weil alle Erklärer dieser Stelle anderer Ansicht sind. Denn Paris will sagen, dass er den Troern

weder zürne, noch Vorwürfe mache, ganz so wie Zeus Il. Θ, 407, nur in umgekehrter Folge der Wörter, sagt:

Ἥρῃ δ' οὔ τι τόσον νεμεσίζομαι οὐδὲ χολοῦμαι.

8. Es ist merkwürdig, dass das Wort *νέμεσις* bei Pindar als Nom. appellat. gar nicht vorkommt, dagegen der Begriff bereits hypostasirt ist, während *μῶμος* ganz in der Bedeutung von *νέμεσις* eingetreten ist, so dass wir sogar dieselbe Verbindung vorfinden, wie bei Homer, z. B. Pyth. 160: *μείων ἕπεται μῶμος ἀνθρώπων.* Sind die Verse 211—232 in Hesiods Theogonie (s. Göttling zu derselben S. 24 Anmerk.) ächt, so erscheint *Μῶμος* mit der *Ὀϊζὺς ἀλγινόεσσα* als Sprössling der Nacht, und die *Νέμεσις*, die *Ἔργ.* 198 als Gefährtin der *Αἰδώς* — das richtende Urtheil und die Scham — die Menschen verlässt, ist nach 223 der Theog. ebenfalls eine Schwester von ihm und heisst ein *πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι*, bezeichnet also offenbar die üble Nachrede. Diese Differenzen erklären sich aus der religiösen und sittlichen Verschiedenheit, die zwischen den Stämmen der Griechen stattfand, und aus der Fortbildung der mythischen Vorstellungen.

Die beiden homerischen Ausdrücke *νέμεσις* und *μῶμος* sind also die concretesten in der Wörterklasse, die ich behandelt habe. Dies geht, was *μῶμος* anbelangt, selbst aus der einzigen Stelle hervor, in der das Wort bei Homer sich findet: Od. *β*, 86. Telemach hatte fest und entschieden in einer Volksversammlung sich gegen die Freier ausgesprochen und ihr schändliches Treiben aufgedeckt. Antinous erhebt sich, setzt ihn über seine Aeusserungen zur Rede und sagt:

. . . . . *ἐθέλοις δέ κε μῶμον ἀνάψαι.*

Der bildliche Ausdruck *ἀνάψαι*, den Nitzsch als einen für die Situation erfundenen betrachtet, objectivirt das Wort *μῶμος* bedeutend, wie die Verbindungen, in denen *ἀνάπτω* bei Homer gebraucht wird, z. B. *πρυμνήσια, ἀγάλματα ἀνάπτειν* darthun. Der lateinische Ausdruck *notam, maculam inurere*, auf den Damm verweist, ist für die Vorstellung

einigermassen erläuternd. Auch wir sagen: Einem einen Tadel anheften, Einem Spott anthun. Der Begriff des höhnischen und beschimpfenden Tadels geht zwar nicht nothwendig aus dem homerischen Gebrauche, wohl aber aus dem etymologischen Verhältnisse des Wortes hervor, sobald wir annehmen, dass μῶκος der Spötter und μῶμος aus einer und derselben Wurzel entstanden sind. Auch μέμφομαι lässt sich auf diese Wurzel zurückführen, und Benfey a. a. O. I. Bd. S. 528 ist der Ansicht, dass das Wort μέμφομαι eigentlich sich lustig machen über Jemanden, sodann höhnen, tadeln bedeute.

VI.

Αἶνος. Κλέος. Κῦδος. Εὖχος. Τιμή.

1. Wenn ich die Untersuchung über diese Klasse synonymer Begriffe mit dem Worte *αἶνος* beginne, so veranlasst mich dazu ein doppelter Grund, der theils in der begrifflichen Beziehung liegt, die dieses Wort zu dem in meinem ersten Beitrage zur homerischen Synonymik behandelten Worte *μῦθος* hat, theils in dem Umstande enthalten ist, dass unter den oben angeführten Wörtern *αἶνος* dasjenige ist, welches den Begriff des Lobes von der zweifelhaftesten Seite ausdrückt, wie später deutlich werden wird. Dass das Wort die berührte Beziehung zu *μῦθος* habe, ist zunächst die Ansicht Buttmann's, der in seinem „Lexilogus" Th. II. S. 112 äussert, dass dasselbe in seiner Hauptbedeutung ungefähr einerlei sei mit *μῦθος*, Rede, Erzählung. In dieser Bedeutung setze es nach aller Analogie ein Verbum *αἴνω* voraus, das ohne Zweifel die Grundbedeutung sagen gehabt habe, von der sodann die Bedeutung des Lobes ausgegangen sei, die als die herrschende dem abgeleiteten Verbum *αἰνέω* angehöre.

Er vergleicht das lateinische *laudare,* eigentlich laut nennen, dann loben, sodann das deutsche oft belobt im Sinne von oftgenannt, auch die Verwandtschaft von *aio* mit *αἰνέω*. Döderlein, der im V. Th. seiner lateinischen Synonymen S. 235 die Begriffsverwandtschaft zwischen *laus*

(Lob)[49]) und Laut mit Buttmann anerkennt, spricht sich im VI. Th. S. 191 unter *laudare* dafür aus, dass dieses Wort ein Causativ von *λεύσειν*, glänzen, sei, und verweist zugleich auf das Gothische *liuthan*, singen (S. Ernst Schulze's Goth. Glossar S. 215 unter diesem Worte). Benfey im griechischen Wurzellexikon II. Th. S. 179 führt *laudo* auf *clau-d-o* zurück und bringt das Wort mit dem Sanskr. *çru-ti* Ruf, *çloka* Ruf, Berühmtheit, sowie mit dem griechischen *κλέος* in Verbindung. Ich gebe diese Nachweisungen der Analogie wegen, die zwischen dem *laus, laudo*, Laut, Lob einerseits, andrerseits zwischen *αἶνος*, Sage und Lob, dort etymologisch und begrifflich, hier bloss begrifflich stattfinden soll, und wende mich nun zu *αἶνος* zurück, um zu untersuchen, ob diese Analogie wirklich Anwendung auf den bei diesem Worte im Homer herrschenden Sprachgebrauch finden kann.

Ich sehe dabei von der Damm'schen Ansicht, als sei *αἶνος* aus *αἰΐ* entstanden, natürlich gänzlich ab und bemerke nur, dass, wenn man die Wörter *ἀν-αίν-ομαι*, *αἰν-ίσσομαι*, *αἴν-ιγμα* und ähnliche berücksichtigt, der Begriff der Rede unzweifelhaft die Quelle der in diesen Wörtern enthaltenen Bedeutung bildet.[50])

---

[49]) Schwenck, Wörterbuch der deutschen Sprache, S. 398 führt Lob und loben auf das Stammwort zurück, aus dem Lieb und lieben entsprungen ist, und betrachtet den Zusammenhang des Wortes mit dem lateinischen *laus* als zweifelhaft.

[50]) Lobeck urtheilt über die Buttmann'sche Ansicht von dem Stammverhältniss des Wortes *αἶνος* im Rhematikon p. 123 also: *Τὰ εἰς αινω δισύλλαβα βαρύτονά ἐστιν, αἴνω τὸ πτίσσω δασυνόμενον καὶ βαρυνόμενον παρ' Ἀττικοῖς, δραίνω, κταίνω, καίνω κτλ. Τοῦ δὲ αἰνῶ ὄνομα προκατῆρχε, διὸ περιεσπάσθη* Herodian. *π. Μον. p. 24. Utrumque a librariis confusum est, ut saepe alias, ita in Hesychii glossa Αἴνων βαρυτόνως (αἰνῶν δὲ) ἐπαινῶν, ex qua* Buttmannus *in Lexil. II, 112 festinantius colligit fuisse verbum barytonum αἴνω laudo, cui verbo comparat germanicum* Laut *et laurum quoque antiquius* laudum *appellatum esse a laudando hoc est crepando. Ἀναίνομαι idem I, 274 a negativa particula ἀνά propagatum statuit, veteres compositum dicunt vel cum praepositione, ut contrarium καταινεῖν, ἢ παρὰ τὸ ἐπίῤῥημα* vat EM. Eust. *668, 31. Qua in pugna opinionum licebit quartum*

Für den homerischen Sprachgebrauch habe ich um so mehr von der Stelle Od. ξ, 508 auszugehen, als Buttmann a. a. O. S. 114 sich auf ihre Gewährschaft stützt, wenn er behauptet, μῦθος bedeute allgemein Rede, Gespräch, Erzählung, αἶνος aber nur eine sinnvolle, klugerfundene Rede. In jener Stelle nun sucht sich Odysseus beim Eumäos durch die erdichtete Erzählung eines ähnlichen Falles, in dem er sich vor Troja befunden habe, einen Mantel von einem der συφορβῶν zu verschaffen, um sich damit des Nachts zudecken zu können. Eumäos spricht, nachdem Odysseus geendet hat:

ὦ γέρον, αἶνος μέν τοι ἀμύμων, ὃν κατέλεξας,
οὐδέ τί πω παρὰ μοῖραν ἔπος νημερδὲς ἔειπες,

und deckt ihn später selbst mit einer χλαῖνα πυκνὴ καὶ μεγάλη zu; Odysseus hat also den Zweck seines αἶνος erreicht. Was bedeutet aber dieses Wort? Eustathius setzt es als etwas Bekanntes voraus, dass αἶνος nicht nur die Bedeutung ἔπαινος habe, sondern auch ein λόγος συμβολικὸς ἐκ μύθου ἢ ἱστορίας περιπέτειαν ἔχων παραινετικήν sei, eine Fabel, wie wir sie heut zu Tage definiren, und verweist dabei auf Hesiod und Archilochos. Nun kommt allerdings bei Hesiod. Ἔργ. 200 ff. eine Fabel von einem Habicht und einer Nachtigall vor, welche mit den Worten eingeleitet wird:

Νῦν δ' αἶνον βασιλεῦσιν ἐρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖς —,

allein die neueren Erklärer halten den Vers für unächt und erst später vorgesetzt (S. Göttling zu d. St.), er kann also als beweisend nicht betrachtet werden. Der ungefähr um zwei Jahrhunderte spätere Archilochos gebraucht das Wort in zwei seiner Jamben: 86. [59.] und 89. [60.] in Th. Bergks

---

quiddam interponere, ἀναίνομαι contrapositum esse τῷ αἴνυμαι proprieque significare repudiare ex negativa particula et verbo thematico αἴνω capio concretum illa liberiore compositionis ratione qua disiuncta formantur aio — nego, τίω — ἀτίω v. ad Phryn. p. 563, ex quo factum esse arbitror cur non solum ἠναίνετο scriberetur, aucta praepositione pro ἀνήνετο, sed etiam ἠνηνάμην atque adeo ἀνήνασθαι quasi ἀναίνομαι, sic ut Buttmannus statuit, verbum simplex esset.

Poetae lyrici Graec. Ed. III. ganz deutlich in der Bedeutung: Fabel; ebenso der um noch 400 Jahre jüngere Kallimachos im 93. seiner Fragmente. Unter diesen drei Schriftstellern macht sich hinsichtlich des Gebrauchs dieses Wortes nur der Unterschied geltend, dass αἶνος bei Homer den Menschen zum Inhalte hat, bei Archilochos Thiere, bei Kallimachos die Pflanzen. Auffallend ist dabei, dass, wenn wir von Hesiod absehen, die den homerischen Gedichten näher lebenden Schriftsteller, wie Pindar, Herodot, das Wort αἶνος nur in der Bedeutung „Lob" gebrauchen, während die späteren dafür das Compositum ἔπαινος gebrauchen, so dass wir billig fragen, woher diese Verschiedenheit in der Bedeutung eines und desselben Wortes komme, wie sie entstanden sei, und wo die Uebergänge von einer Bedeutung zur andern zu suchen seien, oder ob vielleicht hier eine Wortform mit zwei Bedeutungen vorliege, die nur aus einer Verschiedenheit des Etymons sich erklären lassen. Da diese Fragen nur dann erst so genügend, als es überhaupt möglich ist, beantwortet werden können, wenn wir den Gebrauch des Wortes bei Homer vollständig erörtert haben werden, so kehre ich zu diesem Schriftsteller zurück und setze voraus, dass in der angezogenen Stelle der Odyssee das Wort αἶνος die Bedeutung habe, die Buttmann demselben zuerkennt.

In den übrigen Stellen aber, wo das Wort noch vorkommt, Il. ψ, 795. vergl. 793 und 652, und Od. φ, 110, scheint es auf das deutlichste das „Loben", die „lobende Rede" zu bedeuten. Das erkennen fast alle Ausleger an; ja Geppert „Ueber den Ursprung der homerischen Gesänge" Th. II. S. 132 führt αἶνος als eines derjenigen Wörter an, die in den Theilen der homerischen Gesänge, welche nach seiner Ansicht von Nachahmern Homers herrühren, eine veränderte Bedeutung erhalten haben und eben deshalb für die Unächtheit dieser Theile Zeugniss geben.

Nur Crusius in s. Anmerkung zu Il. ψ, 652 meint, αἶνος bedeute daselbst die „lobende Rede" oder, wie Od. ξ, 508, die „kluge, sinnvolle Rede". Und ich glaube, dass

diese Ansicht, sobald sie nur erweitert und auch auf die anderen Stellen ausgedehnt wird, der Wahrheit näher trete, als es beim ersten Anblick scheint. Sehen wir nämlich auf dasjenige Moment, das dem αἶνος, wie es in allen oben angegebenen Stellen hervortritt, gemeinschaftlich ist, so ist es das Berechnende, das Zielende, das Sinnvolle einer geordneten und wohl zusammengesetzten Rede.

So will Odysseus in der ersten Stelle durch seine Rede sich einen Mantel verschaffen, und Eumäos merkt recht wohl, was er mit seiner Erzählung wolle; so geht in Il. ψ, 652 etc. der greise Nestor darauf aus, durch vergleichende Darstellung seiner früheren Kraftthaten, der Ehre, die ihm Achilleus durch Ueberreichung eines Siegespreises zum Andenken an Patroklos erweist, eine gewisse berechtigende Grundlage zu geben und das Verfahren des Peliden von einer noch günstigeren Seite zu zeigen; so sagt Achilleus in demselben Gesange Vers 795 zu Antilochus, der in edler Resignation sich des geringsten Preises freut, dass sein αἶνος kein μέλεος sein solle, nicht deswegen, weil er ihn durch seine Worte ehrte (κύδηνεν 793), sondern weil er so klug und sinnig gesprochen hatte. Um diese meine Behauptung gehörig würdigen zu können, darf man nicht übersehen, dass in der erstgenannten Stelle der Dichter den αἶνος einen ἀμύμονα nennt[51]) und hinzufügt ὃν κατέλεξας: ein Zeitwort, das überall nur von der Rede in Bezug auf das Einzelne und Zusammengereihte gesagt wird; ja, dass er den αἶνον ἀμύμονα im nächsten Vers durch den Ausdruck ἔπος οὐ νηκερδές erklärt; auch ist zu berücksichtigen, dass es in der zweiten Stelle heisst, der Pelide habe sich durch die Haufen der Achäer hinwegbegeben, ἐπεὶ πάντ' αἶνον ἐπέκλυε Νηλείδαο, während doch, wenn αἶνος das Lob des Achilleus bedeuten sollte, dieses nur im letzten Verse der Nestorischen Rede gesucht werden könnte. Nur die Stelle Od. φ, 110 scheint sich einer solchen

[51]) Man erinnert sich unwillkürlich der beiden Stellen, wo der Dichter von einer ἀμύμων μῆτις spricht: Il. κ, 19 und Od. ι, 414.

Deutung nicht fügen zu wollen. Und doch lässt sich nicht verkennen, dass, wenn man die Worte Telemachs:

καὶ δ'αὐτοὶ τόδε γ' ἴστε· τί με χρὴ μητέρος αἶνον;

also übersetzt: „Was bedarf ich eines *αἶνος* der Mutter?" und erwägt, dass er in den vorhergehenden Versen die Städte aufgezählt hatte, deren Frauen seiner Mutter nicht zu vergleichen sind, auch hier der Begriff einer zielvollen Rede sich festhalten lässt, und die Bedeutung des Lobes erst aus dem Zusammenhange entnommen werden kann. Und dieser Umstand erklärt ebensowohl den pindarischen Gebrauch des Wortes, wie die Stelle Od. ξ, 508 den Sinn erklärt, in welchem *αἶνος* bei Archilochos und anderen spätern Schriftstellern vorkommt. Es lässt sich hierbei zur Erläuterung füglich auf das Schicksal hinweisen, welches das Wort *μῦθος* nach der Darstellung, die ich S. 16 gegeben habe, in der nachhomerischen Zeit gehabt hat.[52])

Nun wird es auch deutlich werden, dass Buttmann a. a. O. S. 114 vollkommen Recht hat, wenn er das homerische *πολύαινος*, das viermal als Beiwort des Odysseus vorkommt und nur ihm allein zuertheilt wird, weder durch „preisvoll" noch durch „redselig", wie die Alten wollten, übersetzt haben will, sondern auf denjenigen Begriff von *αἶνος* zurückführt, den wir oben angegeben haben. Ausser dem Grunde, den Buttmann für seine Meinung aus der Verbindung, in der das Wort in Il. λ, 430 steht, entnimmt, will ich darauf aufmerksam machen, dass *πολύαινος* die Bedeutung „preisvoll" oder „gepriesen" schon deshalb nicht haben kann, weil die Analogie von *πολύμητις, πολύκαρπος, πολύμηλος, πολύπτυχος*

---

[52]) In den sechs Stellen, in denen das Verbum *αἰνέω* vorkommt, hat es lediglich die Bedeutung „billigen." und zwar laut billigen, d. h. loben. In diesem Begriffe kommt es sehr häufig schon bei Pindar vor. Bis zu den Tragikern hinauf erhält sich in der Dichtersprache der Gebrauch des Verbi, während er sich in der Prosa verliert und seine Bedeutung an *ἐπαινέω* abtritt.

und ähnlicher Composita eine rein active Bedeutung erforderlich macht. Sodann gehen die meisten Epitheta des Odysseus im Homer auf seine Klugheit und Schlauheit hinaus, kein einziges auf den Preis seines Namens. Ferner spricht die Verbindung des *πολύαινος* in der von den Alten angenommenen Bedeutung mit *μέγα κῦδος Ἀχαιῶν*, wie Il. *ι*, 673. *κ*, 544. Od. *μ*, 184 gegen die Analogie (vergl. in Bezug auf Nestor die Stellen: Il. *κ*, 87. 555. *λ*, 511. *ξ*, 42. Od. *γ*, 79. 202.), und würde eine nicht gewöhnliche Tautologie enthalten.

Fasse ich also alles Gesagte zusammen, so ist *αἶνος* bei Homer die berechnete, tendentiöse Rede, die je nach dem mehr paränetischen oder elogischen Inhalte, Fabel oder Lobrede genannt werden kann, der *Ὀδυσσεὺς πολύαινος* aber ist der klugberechnende Redner Odysseus.[53])

---

[53]) Buttmann a. a. Orte giebt sich viele Mühe, das Adjectivum *ἐπαινή* als Attributiv der Persephone zu erklären. Zuerst weist er die Ansichten der Alten zurück, als stehe das Wort 1) für *ἐπαινετή*, 2) für *αἰνή* und zwar so, dass *ἐπ'* als Präposition müssig stehe oder das Wort verstärke. Er selbst ist dagegen der Meinung, dass *ἐπ'* adverbiell stehe und die Bedeutung habe: *ἐπ' αὐτῷ*, nämlich *Ἀΐδῃ*, mit dem zusammengenannt Persephone allein das fragliche Epitheton hat, während sie sonst bei Homer *ἀγαυή* und *ἀγνή* heisst. Was nun die Ansicht der Alten betrifft, dass *ἐπαινή* für *ἐπαινετή* stehe, so ist sie, abgesehen davon, dass allerdings, wie Buttmann meint, anstatt *ἐπαινή* betont werden müsste *ἐπαίνη*, von *ἔπαινος*, schon deshalb nicht richtig, weil Persephone in ihrem Zusammenhange mit dem unterirdischen Gotte das Beiwort *ἐπαινή* im Sinne von *ἐπαινετή* nicht wohl führen kann. Es ist bekanntlich durch Prellers vortreffliche Schrift über Demeter und Kore ein grosser Streit über das Verhältniss des hellenischen und pelasgischen Mythenglaubens im Homer angeregt worden, bei welchem sich Heffter (Zeitschrift für das Alterthum, 1838, No. 70 f.), Bäumlein (ebendas. 1839, No. 147 f.), Petersen (Ergänzungsbl. zur Allg. Lit.-Zeitung, 1838, No. 37 f.), besonders aber Eckermann in der Erschund Gruber'schen Encyclopädie s. v. „Persephone" betheiligt haben. Wie verschieden aber auch die Ansichten dieser Gelehrten auseinander gehen, darin stimmen sie überein, dass Persephone bei Homer noch, abgesehen natürlich von den sogenannten homerischen Hymnen, nur die finstere Gemahlin des Hades ist, wie schon daraus hervorgeht, dass die Dienerinnen dieser Göttin die *στυγεραὶ Ἐριννύες* sind, z. B. Il. *ι*,

2. Ich habe in meinem dritten Beitrage zur homerischen Synonymik S. 32 nachzuweisen gesucht, dass das Wort κλέος in seiner ursprünglichen Bedeutung das Sprechen von einem Gegenstande, die Sage, den Ruf, das Gerücht von ihm, und, sofern dieser Begriff auf einen bestimmten Gegenstand bezogen wird und einen bestimmten, laut aus-

---

454. Od. β, 135. Die Göttin kann also nicht ἐπαινετή, die löbliche, genannt werden. Wenn aber Buttmann weiter bemerkt, ἐπαινή könne als Compositum nicht stehen, weil das Wort nach Analogie von ἐπιδέξιος, d. h. ἐπὶ δεξιά gedeutet werden müsste, da bei Homer die blosse Zusammensetzung eines Adjectivs mit einer Präposition, die sich nicht durch eine Redensart erklären lässt, nicht stattfinde, ἐπαινὴ aber auf diese Weise sich nicht erklären lasse: so findet diese Ansicht ihre vollständige Beleuchtung durch Lehrs, De Arist. stud. Hom. p. 114 ff. (p. 107 ff. ed. alt.) unter ἐπίουρος. Besonders erklärend scheint mir aber die Stelle Od. ι, 270:

Ζεὺς δ' ἐπιτιμήτωρ ἱκετάων τε ξείνων τε.

Buttmanns Vorschlag endlich, ἐπ' αἰνῇ zu lesen, den er 1) durch eine Lesart der Scholien zu Il. ι, 457: ἐπ' αὐτῷ, die er lediglich für ein Glossem zu ἐπί hält, 2) durch Stellen, wie Il. ν, 800: πρὸ μὲν ἄλλοι ἀρηρότες, αὐτὰρ ἐπ' ἄλλοι, 3) durch den Umstand, dass eine Wiener Handschrift bei Od. ϰ, 534 wirklich ἐπ' αἰνῇ lesen soll; 4) durch die Meinung, dass diese altepische Formel durch Gewohnheit auch da gebraucht wurde, wo sie, wie in manchen der einschlagenden Stellen, weniger natürlich stehe, unterstützt: dieser Vorschlag ist deshalb nicht zu billigen, weil 1) Stellen, wie Il. ν, 800, durchaus nicht beweisend für eine solche Zusammensetzung sind, wie sie in dieser Formel stattfindet; denn im ganzen Homer findet sich bei einer solchen Verbindung von Persönlichkeiten, seien es Gottheiten oder Menschen, der Gebrauch von ἐπί nicht vor; weil 2) die Berufung auf die Wiener Handschrift nicht gelten kann, da ihre Lesart nicht erwiesen ist, auch, wenn sie es wäre, diese eine Stelle nichts Entscheidendes hätte, sich überdies in ihrer Abweichung leicht erklären liesse, was auch 3) der Fall ist mit der berührten Lesart der Scholien zu Il. ι, 457. Buttmann selbst erwähnt einer Zauberformel bei Lucian (Necyom. 10), wo sich in den Handschriften anstatt ἐπαινὴ Περσεφόνεια sogar αἰπεινὴ vorfand. 4) Gerade der Umstand, dass in allen sonstigen Formeln der Art ein adverbielles ἐπί nicht vorhanden ist und dass dieses Adverb die Formel, die als solche eine gewisse Kraft haben muss, sehr matt machen würde, spricht gegen Buttmanns Ansicht.

gesprochenen Inhalt hat, die Kunde bezeichne. Die Stellen, von denen ich bei dieser Behauptung ausging: Il. *β*, 486 und 325; Il. *λ*, 227. vergl. mit Il. *ν*, 364 und Od. *π*, 461 sind so beweisend für dieselbe, dass etwas Weiteres nicht hinzuzusetzen ist. Es ist natürlich, dass, wenn das Wort die Adjectiven *ἐσθλόν* oder *καλόν*, wie Il. *ι*, 415. *ε*, 3. 273. *σ*, 121. Od. *γ*, 380. *ν*, 422. *σ*, 126. *ω*, 94 u. a. bei sich hat, oder mit *οἷον*, wie Od. *α*, 298 in Verbindung steht, ein Begriff sich bildet, der unserem „Lob" entspricht. Selbst in der Verbindung mit *μέγα* tritt derselbe schon hervor, wie aus Il. *ζ*, 446. *κ*, 212. Od. *ϑ*, 147. *ι*, 264. *π*, 241 u. a. St. erhellt. Aber auch allein stehend gewinnt *κλέος* die Bedeutung des lobenden, ehrenvollen Rufes oder Gerüchtes, theils durch den Zutritt gleichbedeutender Wörter, z. B. *ἀλκή*, wie in Il. *ε*, 532. *ο*, 564, theils durch den Gegensatz, wie in Il. *δ*, 197. 207:

. . . . . *τῷ μὲν κλέος, ἄμμι δὲ πένθος*,

theils auch durch den Zusammenhang oder durch die Erklärung, welche der Inhalt entsprechender Stellen gewährt. Das ist z. B. der Fall in Il. *ι*, 413, wo Achilles sagt, dass seine Mutter Thetis ihm verkündigt habe, zweierlei Todesgeschicke würden ihn zum Ziele führen: wenn er vor Troja ausharrte im Kampfe, wäre es zwar um seine Rückkehr geschehen,

. . . . . *ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται*,

wenn er aber in's liebe Vaterland sich bald zurückbegeben würde, wäre es zwar um seinen ehrenvollen Ruf geschehen,

ὤλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ...

aber das Ziel des Todes würde ihn nicht so schnell ereilen. Hier ist offenbar, dass das *κλέος* in Vers 413 dasselbe bedeute, was in Vers 415 das *κλέος ἐσθλόν*. Aehnliches bietet die Stelle Od. *ω*, 196 ff. Die Seele des Atriden redet in der Unterwelt den Odysseus an und preiset ihn glücklich wegen der *ἀρετή* seiner Gattin, deren *ἀγαθαὶ φρένες* in dem treuen Andenken an ihren Gatten sich bethätigte. Dann setzt er hinzu:

. . . . . τῷ οἱ κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται
ἧς ἀρετῆς,

denn die Unsterblichen würden ihr ἀοιδὴν χαρίεσσαν bei den Menschen bereiten. Il. β, 325, wo Kalchas das Wunder deutet, welches der Olympier den Griechen in Aulis sandte, heisst es von diesem Wunder ebenfalls:

. . . . . ὅου κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται,

aber der Begriff, den das Wort hier hat, ist der einfache Begriff des „Redens" oder des „Gerüchtes," weil keiner der Fälle stattfindet, deren wir gedachten. Auch in Od. τ, 128 findet sich ein solcher Fall. Indem Odysseus als Bettler die Frage Penelopes nach seiner Herkunft und seinem Namen ausweichend beantwortet, versichert er ihr, dass wohl kein Sterblicher Schlimmes von ihr werde reden können (νεικέειν); denn ihr κλέος dringe bis zum Himmel, wie das eines βασιλῆος ἀμύμονος, der die Gesetze aufrecht hält (εὐδικίας ἀνέχῃσι) und unter dessen segnender Macht (ἐξ εὐηγεσίης) die Völker beglückt leben (ἀρετῶσι). Hier lässt sich wohl nicht bezweifeln, dass das Wort κλέος nichts anderes bedeute, als den lobenden Ruf, den Ruhm. Penelope deutet in ihrer Antwort noch bestimmter auf ihre Eigenschaften hin, die sie nach der schönen Sitte jener Zeit ohne falsches Bedenken als ihr Eigenthum bekennt, auf ihre ἀρετὴ εἶδός τε δέμας τε und spricht eben in Bezug auf diese in Vers 128 von ihrem κλέος.

3. Während Damm das Wort κῦδος von dem Stamme κύω i. e. φιλέω ableitet und den Zustand bezeichnen lässt, in dem man von Andern mit Ehrfurcht begrüsst und geachtet wird, ist Rost der Ansicht, dass κῦδος von κύω, aufschwellen machen, befruchten, *tumefacere, fecundare,* abzuleiten sei, so dass das Substantivum den Zustand ausdrücke, in dem etwas als aufgeschwollen und kraftvoll sich befindet, und daher den gedeihlichen Zustand, Wohlstand, die kräftige und tüchtige Beschaffenheit bezeichne. Und weil ein solcher Zustand einen gewissen

Glanz mit sich bringe und in die Augen falle, so bedeute κῦδος auch Glanz, Ruhm. Diese Ansicht theilt auch Benfey a. a. O. Th. II. S. 166, der in κῦδος, abgeleitet von κυ— sich aufblähen, „das Brüsten in gutem und bösem Sinne" sieht und behauptet, es bedeute deshalb ebensowohl Schande, als Ehre. Dagegen bemerkt Nitzsch, Anmerkungen zur Odyssee Th. I. S. 146, „κῦδος beschränkt sich nicht auf den Begriff des Ruhms und der Ehre, sondern bedeutet oft alles Gelingen, Gedeihen, jeden preiswürdigen, sich ausnehmenden Erfolg oder Zustand. Od. δ, 275. ο, 319 f. τ, 161. Denselben umfassenderen Sinn hat κυδαίνω π, 212. ξ, 438. Das griechische Gefühl namentlich verbindet mit Schönheit, Wohlstand, Tüchtigkeit und jedem Gelingen immer gleich die Vorstellung von der Aufmerksamkeit, dem Preise und Ruhme, den diese Dinge bei Andern erlangen. So kommt es, dass die Begriffe Ruhm, Tugend, Glück, Schönheit ineinander spielen, und dass auf der einen Seite Tugend und Schönheit mit Wörtern bezeichnet werden, welche ihrem ursprünglichen Sinne nach mit den Begriffen Ruhm und Ehre verwandt sind (ἀρετή, ἀγλαΐη), und man auf der andern oft Ruhm und Ehre nennt (κλέος, κῦδος), wo an Schönheit, Glück, Wohlstand zu denken ist. Die vermittelnden Begriffe sind Glanz, Zierde, Wohlgefallen." — Indem Nitzsch diese Bemerkung macht, führt er als Beleg für seine Ansicht die Wörter ἀρετή und κλέος als in einer solchen Wechselseitigkeit stehend an. Was nun κλέος betrifft, so ist soeben der Begriff dieses Wortes und sein Gebrauch hinlänglich erläutert und auch die Stelle, auf die sich Nitzsch bei seiner Beweisführung beruft, Od. τ, 106—128, berücksichtigt worden. Man wird aus dieser Stelle leicht erkennen, dass, während die Ansicht des genannten Gelehrten von dem Hinaustreten des griechischen Gefühls aus der Sphäre des persönlichen Besitzes in die der äusseren Anerkennung im Allgemeinen ganz richtig ist, doch seine weitere Darlegung falsch verstanden werden würde, wollte man nicht dem Sprachgebrauche gewisse Schranken in jenem „ineinander

hinüberspielen" der Begriffe zuerkennen. Diese Schranken sind da und lassen sich bei genauer Verfolgung des begrifflichen Gebietes, in dem sich jedes einzelne Wort bewegt, auch befriedigend nachweisen. Ob daher Nitzsch Recht habe, wenn er in Bezug auf seine Darstellung das κῦδος ὄπαζε in Od. γ, 57 also erklärt, dass er sagt: „Nach dem allen spricht Mentor mit κῦδος ὄπαζε einen eben so allgemeinen Wunsch aus, als durch δίδου χαρίεσσαν ἀμοιβὴν — ἑκατόμβης, gieb erwünschte Vergeltung für die Hekatombe," wird sich später beurtheilen lassen, wenn der homerische Begriff des Wortes κῦδος erschöpfend nachgewiesen sein wird.

Vergleicht man sämmtliche, sehr zahlreiche Stellen, wo das Wort κῦδος bei Homer vorkommt, so tritt zuerst als bemerkenswerth das hervor, dass der Dichter in dem Worte ein Gefühl bezeichnen will, das sich nach aussen mehr oder minder stark, aber immer laut und kräftig genug kundgiebt, und zwar zunächst ein Gefühl des eigenen Werthes, eine Aeusserung der Selbstschätzung. Wenn Briareus, der Hundertarmige, der noch stärker war als sein Vater Poseidon, Il. α, 405, von Thetis zu Hilfe gerufen, sich neben dem Kroniden niedersetzt, um ihn gegen den vereinten Angriff der Götter und Göttinnen zu schützen, so drückt der Zusatz κύδεϊ γαίων[54]) offenbar eine Gefühlsäusserung aus, wie sie Monjé richtig durch die Worte übersetzt: „in trotziger Freude sich brüstend," nicht, wie gewöhnlich übersetzt wird, „seines Ruhmes sich freuend," was schlecht zu der Stelle Il. ε, 906 passen würde, in der Ares, schnell von seiner Wunde geheilt, sich neben Zeus, der ihn unmittelbar zuvor tüchtig ausgescholten hatte, niederlässt. Dasselbe gilt von der Situation, wenn Zeus Il. ϑ, 51 auf der erhabensten Kuppe des Ida sitzt und auf Troja und die Danaer hinabsieht, κύδεϊ γαίων,

---

[54]) Benfey, griech. Wurzellexikon, Th. II. S. 114 führt die Bedeutung der Formen, die zu γαϝ, lateinisch *gav-* (*gav-isus*) gehören, auf den Begriff „in Gluth, Wallung sein" zurück, und setzt hinzu: also γαίω, sich freuen, brüsten.

„im Gefühle seiner Hoheit," oder wenn er Il. λ, 81, unbekümmert um den Tadel der übrigen Götter, abgesondert von ihnen, auf dem Olymp weilt und auf das Kampfgewühl hinabblickt. —

Sodann erscheint das Wort in sehr vielen Stellen, bei denen man zweifelhaft sein kann, ob es den Ausdruck dieses Gefühles entweder von Seiten der Handelnden oder Anderer bezeichnen soll. Zwar entscheidet noch ein vorhandener Gegensatz in manchen Stellen für das Erstere, wie z. B. Il. δ, 415 ff., wo die Worte: *τούτῳ μὲν γὰρ* (dem Agamemnon) *κῦδος ἅμ' ἕψεται* etc., durch das gegensätzliche Glied *τούτῳ δ' αὖ μέγα πένθος* so deutlich gemacht werden, dass der subjective Begriff *πένθος*, Gram, Trauer, kaum eine andere Erklärung des Wortes *κῦδος* zulässt, als die der „Siegesfreude," des stolzen Gefühls über die Niederlage der Troer und des lauten Ausdrucks desselben. Nicht minder deutlich aber erklärt der Gegensatz den wahren Begriff des Wortes in Il. ψ, 406, vergl. 408, wo *κῦδος* und *ἐλεγχείη*, „Siegesehre" und „Schande" einander gegenüberstehen. S. S. 66 und vergl. die Stelle Il. ψ, 342:

χάρμα δὲ τοῖς ἄλλοισιν, ἐλεγχείη δὲ σοὶ αὐτῷ
ἔσσεται.

Und so macht der rein objective Gegensatz, der in Il. ϑ, 176 in dem Worte *πῆμα* besteht, das stets ein Aeusseres und Concretes bezeichnet, auch das Wort *κῦδος* objectiver und verleiht ihm den Begriff des Ruhmes[55]) als der laut, offen und kräftig hervortretenden Anerkennung siegreicher Thaten von Seiten Anderer; denn als unmittelbare Folge

---

[55]) Schwenck, Wörterbuch der deutschen Sprache S. 564 unter „Ruhm": 1) lautes Geschrei, auch Prahlerei; in dieser Bedeutung ist es veraltet; 2) Ruf, Gerücht; auch in dieser Bedeutung veraltet; 3) ehrender Ruf, Lob; ahd. *hruoman*, ags *hryman*, *hréman*, schreien, *hraeme*, Geschrei, ahd. *hruom*, *ruom*, Prahlerei, Geschrei, isl. *rôm*, Geschrei, *hrôs*, Lob, *romur*, Gemurmel, *röma*, mit Worten erheben, schwd. *rom*, der jauchzende Beifall, *roma*, Beifall jauchzen, nds. *room*, Ruhm. Ehemals bedeutete berühmen erwähnen.

solcher Thaten wird das Wort in den bei weitem meisten Stellen gebraucht, ganz den Sitten der homerischen Welt, namentlich dem Brauche und Drange der Krieger angemessen, die das stolzè und freudige Gefühl über den erlangten Sieg nicht anders bezeichnen können, als durch lautes Rühmen und Prahlen. Das lässt sich sehr leicht aus Stellen wahrnehmen, wie — ich führe bloss diejenigen an, welche die meiste Beweiskraft enthalten — Il. ϱ, 287, vergl. 419. γ, 373. σ, 165. χ, 207. ϑ, 176. η, 205. ϱ, 321, in denen das κῦδος jedesmal die Folge von kriegerischen Grossthaten ist, weshalb auch alle solche Stellen nur der Iliade angehören. Auch diejenigen Stellen gehören hierher, in denen das Wort fast gleichbedeutend mit κλέος ist, jedoch den sehr deutlichen Unterschied nachweisen lässt, dass es den Begriff des prahlerischen, sich brüstenden Geredes in sich enthält.

Wenn z. B. der πολύαινος Ὀδυσσεύς Il. ι, 673 (vergl. Il. κ, 87. 544. Od. γ, 79. 202. μ, 184) von Agamemnon μέγα κῦδος Ἀχαιῶν genannt wird, so können diese Worte wohl nichts anderes bedeuten, als „auf den sich die Achäer viel zu Gute thun, mit dem sie sich brüsten, auf den sie stolz sind." Und wenn Il. δ, 145 der elfenbeinerne Schmuck des Rosses ein κόσμος des Rosses selbst, ein κῦδος seines königlichen Besitzers heisst, oder wenn Od. ο, 78 Menelaus dem Telemach, ehe er abreisen werde, ein stattliches Mahl anbietet:

ἀμφότερον, κῦδός τε καὶ ἀγλαΐη καὶ ὄνειαρ
δειπνήσαντας ἴμεν πολλὴν ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν,

so zieht dort das Prachtstück der Mäonischen oder Karischen Künstlerin, hier die reiche und glänzende Mahlzeit für den Gastfreund viel Rühmens und Redens nach sich. Und um schliesslich einer Stelle zu gedenken, die uns wieder zu der Ansicht Nitzschens zurückführen soll, so heisst es Il. α, 254—284 unter Anderem, der Pelide solle mit Agamemnon nicht streiten; denn solcher Ehre, wie dieser, sei kein Scepter tragender König theilhaftig geworden:

. . . . . ὥτε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν.

Es lässt sich aus dieser Stelle ohne Mühe nachweisen, dass κῦδος als Attribut der königlichen Würde bestehe und in der lauten Anerkennung der Hoheit enthalten sei, welche die Völker den Fürsten zu zollen hätten. Dadurch erklärt sich nun auch die Stelle Od. γ, 57, von der Nitzsch, wie wir Eingangs dieses Abschnittes gesehen haben, ausgeht. Ein Dreifaches nämlich enthält das Gebet Mentors: erstens, dass Poseidon dem Beherrscher von Pylos κῦδος verleihe, eben jene Anerkennung seiner Hoheit bei den Völkern; zweitens, dass seinem Volke selbst χαρίεσσα ἀμοιβὴ ἑκατόμβης zu Theil werde für seine öffentlichen Interessen; denn dass das Opfer, bei welchem Mentor und Telemach zugegen sind, im Interesse des Gemeindewesens geschieht, zeigt die ganze Anordnung desselben. Auch hat Nägelsbach, Homerische Theologie S. 186, vollkommen Recht, wenn er behauptet, dass Gegenstand der homerischen Bitte meist ein bestimmtes Einzelnes, eine Gnade, ein Beistand im concreten Falle, selten ein allgemeines Gut sei. Der dritte Theil der Bitte ist, dass Telemachs Rückkehr mit Erreichung seines Zweckes verbunden sei. Nach diesen Bemerkungen also ist zu beurtheilen, was Nitzsch über die Stelle äussert.

4. Wer die Stelle Il. η, 203 berücksichtigt:

Ζεῦ πάτερ, Ἰδηθεν μεδέων, κύδιστε, μέγιστε,
δὸς νίκην Αἴαντι καὶ ἀγλαὸν εὖχος ἀρέσθαι.
εἰ δὲ καὶ Ἕκτορά περ φιλέεις καὶ κήδεαι αὐτοῦ,
ἶσην ἀμφοτέροισι βίην καὶ κῦδος ὄπασσον,

kann die Wörter κῦδος und εὖχος wenigstens als Wechselbegriffe betrachten, ohne durch die Erwägung von dieser Ansicht zurückgehalten zu werden, dass νίκην und βίην, die in diesem Gebete in demselben Verhältniss zu einander stehen, wie κῦδος und εὖχος sich zu einander verhalten, wie das *consequens* zum *antecedens*; denn allerdings ist die βίη zum Theil die Bedingung der νίκη, aber weder bedingt das εὖχος das κῦδος, noch ist das Verhältniss ein umgekehrtes.

Vielmehr zeigen andere Stellen, in denen εὖχος nicht bloss mit denselben Adjectiven verbunden ist, wie z. B. mit

μέγα und ὑπέρτερον, sondern auch mit denselben Zeitwörtern, wie ἀρέσθαι oder ὀπάζειν, διδόναι, ὀρέγειν, dass die beiden Begriffe einander sehr nahe stehen müssen. Haben wir nun im vorhergehenden Abschnitte dargethan, dass das κῦδος der homerischen Menschen die laute Anerkennung eigener und fremder Grösse und Hoheit bezeichnet, so braucht man bloss den sehr häufigen Gebrauch des Verbums εὔχομαι ins Auge zu fassen, um die Verwandtschaft beider Begriffe zu erkennen. Wie die Menschen bei Homer sich oft genug gegen Lüge und Verstellung erklären, so dass Achilleus, dessen Charakter unter allen homerischen Heroen am offensten daliegt, Il. ι, 312 f. bekennt, dass „der ihm verhasster sei, wie des Hades Thore, der Anderes im Busen trägt, Anderes redet," so nehmen sie auch keinen Anstand, ohne Weiteres auszusprechen, wessen sie sich für werth halten, und mit Recht sagt Nägelsbach, Anmerkungen zur Ilias, zu den Worten εὔχεται εἶναι (α, 91): „naiver Ausdruck des Selbstgefühls, welches nicht nur Jeder selbst hat, sondern auch in Anderen voraussetzt." Daher kommt es, dass das Aussprechen dieses Selbstgefühls, εὔχεσθαι, sehr oft zusammenfällt mit dem Begriffe des sich Rühmens: der vermittelnde Begriff ist der der lauten Aeusserung und Offenbarung des Innern, die, wenn es, wohin der Gebrauch des Wortes sich vorzüglich neigt, zu den Göttern geschah, in den Begriff des Wünschens und vorzüglich des Betens überging.

Nun ist es wohl deutlich genug, wie κῦδος und εἶχος im Allgemeinen verwandt sind; es fragt sich daher nur noch, wie sie von einander verschieden sind. Wie in der bereits genannten Stelle Il. η, 203, so kommt auch in den übrigen vierzehn Stellen der Ilias, in denen das Wort εἶχος erscheint, dasselbe nur vom Siege gebraucht vor, und das εἶχος trägt der Held entweder sich selbst davon, z. B. Il. λ, 290, oder der Besiegte gewährt es ihm, z. B Il. ν, 327. π, 625, oder die Götter sind die Urheber desselben. Der zuletzt genannte Fall ist der häufigste und erscheint in den drei Stellen der

Odyssee, in denen das Wort gebraucht ist, als der einzige. Das εἶχος ist demnach, wie das öfter bei dem Worte κῦδος der Fall ist, die Folge des Sieges, nicht aber so, dass es von Andern ausgeht, sondern von dem Sieger selbst; die Veranlassung dazu gewähren die Götter: und hierin liegt der Unterschied, der zwischen den beiden Wörtern stattfindet, so dass das εἶχος für den siegreichen Helden die Veranlassung ist, sich des Sieges zu rühmen, also den Ruhm bezeichnet, der in der Form einer lauten und unbedenklichen Anerkennung der eigenen That von Seiten des Heros selbst hervortritt.

5. Nitzsch sagt in den Anmerkungen zur Odyssee Th. III. S. 257 und zwar λ, 338, wo Arete, die Gemahlin des Phäakenkönigs Antinous, Odysseus als ihren Gastfreund den Phäaken vorstellt und unter Anderem sagt: ξεῖνος δ' αὖτ' ἐμός ἐστιν, ἕκαστος δ'ἔμμορε τιμῆς, „das Wort τιμή, öfters soviel als γέρας, Ehrentheil (Il. υ, 181) hat in dieser Formel, wie es in Sprichwörtern geschieht, sich verflacht zu dem Begriff gebührendes Theil, gutes Theil." Ohne jetzt auf die Stelle selbst weiter eingehen zu wollen, bemerken wir nur, dass gerade der Begriff, den Nitzsch als eine Folge der Verflachung bezeichnet, derjenige ist, den Andere als den ursprünglichen betrachten. So behauptet Benfey a. a. O. Th. II. S. 233, aus dem Sanskrit. ḱi, Griech. τι — gehe, und zwar aus dem Begriffe zahlen die Bedeutung hervor, jedem das Gebührende geben und zwar sowohl Strafe als Ehre; beides sei im Griechischen τι-μή. Und allerdings bewegt sich nicht bloss die Bedeutung des Wortes τιμή, sondern auch die der Verben τίνειν, τίειν und τίεσθαι innerhalb dieser beiden Begriffe, so dass τιμή bald das Entgelt, den Ersatz, die Strafe, bald die einem Verhältniss oder einem Menschen gebührende Ehre oder die demselben zustehende Würde bezeichnet. Um diese Begriffe durch Homer selbst bestätigen zu lassen, wollen wir diejenigen Stellen zunächst berücksichtigen, wo die erstere Bedeutung stattfindet und sich von der materiellsten Seite ausspricht.

Il. γ, 286 ruft Agamemnon vor dem Zweikampfe zwischen Menelaus und Paris die Götter zu Zeugen des Vertrages an, der zwischen ihm und Priamus abgeschlossen zu werden im Begriffe stand, und erwähnt dabei, dass, wenn Menelaus den Alexander besiegen würde, die Troer nicht nur Helena und all ihr Besitzthum zurückzugeben hätten, sondern auch gehalten seien,

τιμὴν Ἀργείοις ἀποτινέμεν, ἥν τιν' ἔοικεν.

Hier ist τιμή etwas so rein Materielles, dass Fr. Aug. Wolf in seinen Vorlesungen über die vier ersten Gesänge der Ilias, herausgegeben von Usteri, 2. Bändchen S. 214 sagen konnte, es komme hier schon eine Art Kriegskostenersatz vor. Noch bestimmter ist dieser materielle Gehalt des Wortes ausgedrückt in Od. χ, 57, wo Eurymachus dem Odysseus, nachdem dieser den Antinous getödtet und sich zu erkennen gegeben hat, Ersatz für seinen durch die Schwelgereien der Freier erlittenen Verlust bietet und äussert:

τιμὴν ἀμφὶς ἄγοντες ἐεικοσάβοιον ἕκαστος,
χαλκόν τε χρυσόν τ' ἀποδώσομεν κτλ.

In Stellen, wie Il. α, 159. ε, 552. ρ, 92 wird der Begriff des Ersatzes schon abstrakter, so dass er, wie Schol. Ven. A. zu der erstgenannten Stelle bemerkt, in die Bedeutung von τιμωρία übergeht. —

In der zweiten von uns erwähnten Bedeutung stuft sich der Begriff von τιμή vielfach ab, ohne sich von der Grundbedeutung wesentlich zu entfernen. Er ist zunächst ebenfalls ein rein Materielles. Das wird deutlich zu machen sein durch die Betrachtung von Il. ι, 608. Agamemnon hatte dem Achilleus eine Menge der glänzendsten und grossartigsten Geschenke (vergl. 262—298) anbieten lassen, wenn er wieder Antheil am Kampfe gegen die Troer nehmen wollte; Odysseus hatte ihm die Annahme dieses Anerbietens auf jede mögliche Art nahe gelegt und unter Anderem darauf hingewiesen, wie ihn die Bewohner der sieben ihm angebotenen Städte durch ihre Gaben wie einen Gott ehren würden (vergl. 297 und 303);

Phönix hatte in seiner schönen Rede zuletzt ihn dringend aufgefordert, die Geschenke Agamemnons zu nehmen und hinzugefügt:

. . . . . ἶσον γάρ σε θεῷ τίσουσιν Ἀχαιοί.

Aber Achilleus weist in seiner trotzigen Antwort Alles zurück und bemerkt in besonderem Bezuge auf jene Anerbietungen:

. . . . . οὔ τι με ταύτης
χρεὼ τιμῆς.

Ein concreter Gehalt verbleibt dem Worte nach auch in den Stellen, in denen es von der fürstlichen Ehre und Würde gebraucht wird, wie das ausdrücklich dargelegt ist in Il. ζ, 193. Glaukos erzählt dort dem Diomedes von den Gefahren, die Bellerophontes, sein Grossvater, in Syrien bestanden hätte, dessen Beherrscher ihm endlich seine Tochter zur Gemahlin gegeben habe; sodann:

δῶκε δέ οἱ τιμῆς βασιληίδος ἥμισυ πάσης.

Da nun im nächsten Vers weiter erzählt wird, dass die Lycier ihm ein ausgezeichnetes τέμενος abgesteckt hätten, so fragt sich: worin bestand jene τιμὴ βασιληίς? Ausser dem τέμενος selbst, das erwähnt und näher bezeichnet wird, in jenen Vorzügen, die z. B. Il. α, 278 und 505 ff. und Il. μ, 310 erwähnt werden: die Ansprüche auf das γέρας und die Ehrengaben beim Mahle, und auf das ἀνάσσειν über die Völker.[56])

Daher kommt es, dass τιμή zuweilen den ganzen Inbegriff dieser Ehrenrechte, das Königthum überhaupt, in sich begreift, wie Od. α, 117 und Il. ν, 181. — Auch in der Götterwelt ist dieser so concret ausgeprägte Begriff heimisch, am reellsten in Il. ο, 189. Dort sagt Poseidon, erzählend, wie er einst mit Zeus und Hades um die Herrschaft gelost habe:

. . . . . ἕκαστος δ' ἔμμορε τιμῆς,

---

[56]) Wir sprechen hier lediglich von den Vorzügen, die als Gegenstände der τιμή und des τιμᾶσθαι besonders bezeichnet werden.

und benennt sogleich die einzelnen Gebiete, innerhalb deren die drei Brüder die ihnen zugefallenen Würden ausübten. In dem Bereich der menschlichen Vorzüge bleibt der Begriff noch Il. ι, 498, wo Phönix gegen Achilleus äussert, er solle seinen Zorn aufgeben; selbst die Götter seien versöhnlich, obgleich ihre ἀρετὴ τιμή τε βίη τε noch grösser sei, als die der Menschen. Geistiger aber tritt die Bedeutung des Wortes auf in den Stellen Od. ε, 335 und λ, 302 und 304, in denen Ino Leukothea und die Dioskuren als solche erwähnt werden, die, früher sterblichen Wesens, der göttlichen τιμή theilhaftig geworden wären, die vorzüglich in dem Besitze der Unsterblichkeit zu suchen ist, als dem wesentlichen Ehrenvorzug der Götter vor den Menschen. (S. Nägelsbach Hom. Theol S. 39.)

Allgemeiner wird das Wort da gebraucht, wo es die Ehre und Würde theils der Herkunft, z. B. Il. ω, 66, vgl. 57, theils der Eigenschaften und Thaten, wie Il. δ, 410, theils der äussern Anerkennung, wie Il. ψ, 649, bezeichnet.

Zwei Stellen endlich sind von der Art, dass wir sie besonders besprechen müssen. Die eine derselben ist dieselbe, die Nitzsch, wie wir oben sahen, ausführlicher behandelt hat. Sie findet sich Od. λ, 338, und wir haben schon bemerkt, dass der eben genannte Interpret das Wort τιμή durch „gebührend Theil, gut Theil" übersetzen will. Er beruft sich dabei auf Hesiod. Ἔργ. 345: ἔμμορέ τοι τιμῆς, ὅσσ' ἔμμορε γείτονος ἐσθλοῦ, und bemerkt, dass Hermann Op. VI. 231 das Wort τιμή durch „Werth" übersetzt. Die ganze Stelle fasst er so auf: „Er ist nun mein Gastfreund, aber jeder von euch hat sein gutes Theil an ihm," und weist dabei die Erklärung des Eustathius und der Scholien zurück, von denen jener die τιμή besonders auf das πλουτεῖν bezieht, diese auf die Verehrung des Gastes. Wir glauben, dass weder die alten Erklärer Recht haben, noch Nitzschens Ansicht zu billigen ist. Arete fragt die Phäaken, wie ihnen der Gast an Gestalt, Grösse und innerer Bildung erschiene, und setzt natürlich nach dem, was vorausgegangen ist, eine bewundernde Anerkennung voraus. In dieser Voraussetzung

nun fährt sie fort: „dieser ausgezeichnete Mann nun ist mein Gastfreund; aber jeder (von Euch) hat Antheil an der „Ehre", die er meinem Hause durch seinen Besuch erweiset," so dass „Ehre" hier offenbar so viel ist, als Vorzug, Auszeichnung.

In der zweiten Stelle Il. *ι*, 514 macht Phönix den Achilleus darauf aufmerksam, dass, wer den Bitten *(Λιταί)*, den Töchtern des Zeus seine Ehrfurcht zolle (*ὅς αἰδέσεται*), Vortheil und Erhörung seiner Gebete erhalte; wer sie verschmähe (*ὅς δέ κ'ἀνήνηται*), vor Zeus von ihnen verklagt werde. *Ἀλλ' Ἀχιλεῦ*, fährt er nun fort, *πόρε καὶ σὺ Διὸς κούρῃσιν ἕπεσθαι τιμήν, ἥ τ' ἄλλων περ ἐπιγνάμπτει νόον ἐσθλῶν*. Hier erhält *τιμή* aus dem Zusammenhang den subjectivsten Begriff, dessen das Wort fähig ist, den Begriff der Ehrfurcht, wie der correspondirende Ausdruck *ὅς αἰδέσεται* deutlich macht, und der Dichter will sagen: „erweise auch du den Töchtern des Zeus jene Ehrfurcht, die den Sinn anderer Edlen umzuwandeln vermag."

6. Ueberblicken wir noch einmal die Wörtergruppe, deren Glieder wir in diesem Abschnitte kennen gelernt haben, so findet sich der Begriff des Lobes, des Ruhmes und der Ehre von seinem subjectivsten Ausdrucke an bis zu seiner concretesten Gestaltung in derselben repräsentirt, und die griechische Sprache oder vielmehr die griechische Vorstellungsweise zeigt auch hierin ihre charakteristische Fülle in der Bezeichnung rein menschlicher Zustände gegenüber der lateinischen und deutschen Sprache. Von der unmittelbaren Aeusserung des Selbstgefühls (*εἶχος*) und der lauten Anerkennung des Werthes von Seiten Anderer als nächster Folge siegreicher Thaten (*κῦδος*) an, durch die Begriffe des ehrenvollen Rufes (*κλέος*) und der besonderen Lobrede (*αἶνος*) bis zu jener fast materiellen Concretirung der Anerkennung, die sich am bestimmtesten in den Vorzügen und Vorrechten der fürstlichen Macht kund gab (*τιμή*), erschöpft die griechische Sprache schon in ihrer ältesten Bildungsperiode fast alle Seiten theils der Selbstschätzung, theils der äusseren Verehrung und Lobpreisung, die besonders im Heroenthum so

ungescheut und unverhüllt sich vernehmen lässt. In der lateinischen Sprache, in der die Wörter *fama, laus, honor, gloria* gegenüberstehen, geht, was wenigstens die drei letztgenannten Wörter betrifft, fast aller Begriff der Anerkennung in Wort und That auf die politische Sphäre über; im Deutschen, wo die Wörter „Lob," „Ehre," „Ruhm" in Betracht zu ziehen sind — denn „Ruf" ist ohne attributive oder prädicative Bestimmung durchaus indifferent, „Preis" ist kein ursprünglich deutsches Wort — ist in allen Bezeichnungen, das in seinem Ursprunge noch sehr zweifelhafte „Ehre" ausgenommen, die Vorstellung einer gemüthlichen Anerkennung (Lob = Gunst) und der Nachrede (Ruhm = Gerücht) das Hervortretende.

II.

Ueber den

Charakter des Kreon

in den beiden Oedipen des Sophokles.

I.

Die Bemühungen geistreicher Männer, die wichtigsten und schönsten Ueberreste des Hellenischen Alterthums in ihrer Totalität zu begreifen und zu würdigen, allgemeinerer intellectueller Anschauung immer näher zu führen und, so weit dies geschehen kann, mit unserem modernen Bewusstsein in Harmonie zu bringen, haben sich nach keiner Richtung hin glänzender bethätigt und günstiger belohnt, als diejenige ist, die zum allseitigen und lebendigen Verständniss der Tragiker führt. Was nur immer dazu dienen und beitragen konnte, dieses Verständniss zu vermitteln: besonnene und umsichtige Kritik des Textes, gründliche und vollständige Erklärung der sprachlichen Darstellung, genaue und sorgfältige Entfaltung des mythologischen Stoffes, geistreiche ästhetische Auffassung und Beurtheilung der alten Tragödie überhaupt, wie der tragischen Kunst der einzelnen Dichter inbesondere, Aufhellung des antiken Bühnenwesens: Alles vereinigte sich, um Einsicht und Erkenntniss, Antheil und Interesse immer sicherer, immer unmittelbarer, immer frischer zu machen. Seitdem vollends der griechische Kothurn unsere Bühnen betreten hat, seitdem der gebildete Theil unserer Zeitgenossen die Schönheit und Erhabenheit der alten tragischen Muse in unmittelbarer Anschauung erkennen und fühlen gelernt hat, seitdem Sophokles und Euripides demselben nicht mehr unbekannte

oder gleichgiltige Namen sind, sondern als edelste Vertreter einer grossartigen Zeit, eines reichen und blühenden geistigen Lebens gelten: seitdem tritt alles Grosse, Heilige und Schöne, was die Brust jener Dichter erfüllt hat, in immer grösserer Klarheit und Lebendigkeit, in Kraft und Fülle plastischer Gestaltung vor unsere Blicke und reisst uns zu Mitgefühl und zu Bewunderung fort.

Wie aber Sophokles derjenige Dichter ist, dem wir diese innige Verbindung der antiken und modernen Welt durch die Unmittelbarkeit dramatischer Betrachtung zunächst verdanken, so hat sich auch für keinen der drei grossen griechischen Tragiker, wie zu allen Zeiten, so auch in unseren Tagen, das wissenschaftliche Interesse thätiger bewiesen und mit glücklicherem Erfolge bemüht, als für ihn. Schon Aristoteles hat seine Grundsätze über die Tragödie auf die Kunstschöpfungen dieses Dichters gestützt, und noch heute ist er derjenige, auf dessen Erzeugnisse alle Untersuchungen über die Idee und das Wesen der tragischen Kunst zurückgeführt werden. Kein Wunder also, dass seine einzelnen Dichtungen nach allen Seiten hin beleuchtet werden, dass Philosophen und Philologen sich verbinden, dieselben bis in ihre innersten Eigenthümlichkeiten zu verfolgen und aufzuhellen, und dass diejenigen seiner Tragödien, die sich an Grösse des Stoffes und an Würde der künstlerischen Behandlung vor den andern auszeichnen, der gründlichsten und umfassendsten Beurtheilung unterworfen werden.

Zu diesen Tragödien gehört besonders „Antigone," die älteste der noch vorhandenen Sophokleischen Dichtungen und diejenige, die von dem Atheniensischen Volke gewiss eben sowohl wegen ihres dichterischen Verdienstes, als wegen der vortrefflichen Aussprüche, die sie enthält, sogleich bei ihrer ersten Darstellung durch seltene Auszeichnung geehrt wurde. Die Schriften, Abhandlungen und Erörterungen, in denen A. W. Schlegel, Solger, Süvern, Böckh, Thudichum, Hinrichs, Wex, Gruppe, Vischer, O. Müller, Schacht, Hegel, Fr. Förster, Rempel, Fr.

Thiersch, Wagner, Köchly u. A.[1]) die Grundidee dieser Tragödie, das Verhältniss der Idee zu dem religiösen und sittlichen Bewusstsein der griechischen Welt, die psychologische und ästhetische Darstellung und Durchführung derselben auseinandergesetzt und klar gemacht haben, zeigen und veranschaulichen einerseits die Grösse der Kunst, welche der Dichter in seiner Antigone entfaltet hat, andrerseits aber machen sie auch deutlich, wie unerschöpflich reich der Stoff ist, den dieses Kunstwerk für neue Forschungen darbietet, am meisten für ästhetische und dramaturgische, deren Beziehung zu vorherrschenden Richtungen unserer Zeit ihnen auch die freundlichste Aufnahme sichert. So viel daher auch bis jetzt über den Sinn, den der Dichter in den Charakter der Antigone und des Kreon gelegt hat, mit Schärfe, Klarheit und Lebendigkeit geschrieben worden ist, so lassen sich doch immer neue Seiten auffinden, deren Würdigung dazu dient, entweder bereits vorgetragene Ansichten durch gewichtige Gründe zu bestätigen oder zu modificiren, oder auch neue Ansichten an das Licht zu bringen. Und hatte sich früher das vorwaltende Interesse, wie begreiflich ist, dem weiblichen Vertreter der Grundidee zugewendet, so beginnt die Untersuchung jetzt mit eben so grossem Eifer auf Kreons Persönlichkeit sich hinzuwenden, und Held's Programm: „Ueber den Charakter des Kreon in der Antigone des Sophokles" (Bayreuth 1842) hat sich die besondere Aufgabe gestellt, diesen

---

[1]) Wir erwähnen nur diejenigen Schriftsteller, deren Darstellungen wir selbst genauer kennen gelernt haben; die Angabe der Titel ihrer Schriften und der einschlagenden Seitenzahlen lassen wir um der Raumersparniss willen weg. Besonders bedauern müssen wir, Konrad Schwenck's, nach allen Zeugnissen, die wir gelesen haben, vortreffliches Programm über Sophokles Antigone trotz aller Mühe nicht erlangt zu haben. Wir mussten uns mit Hinweisungen in den Schriften von Böckh, Schacht, Wagner und in Jahns kritischer Zeitschrift begnügen. Auf die sehr gut geschriebene Abhandlung: Ueber Sophokles Antigone, von einem Freunde der dramatischen Dichtkunst, Leipzig 1842, wollen wir ebenfalls hingewiesen haben.

Charakter, wie ihn der Dichter zur Entfaltung gebracht hat, durch das ganze Stück hindurch mit möglichster Treue zu begleiten und an den einzelnen Aeusserungen, in denen derselbe hervortritt, nachzuweisen, das Sophokles in Kreon den Repräsentanten des menschlichen Rechts im Conflicte mit dem göttlichen Rechte, das durch Antigones Persönlichkeit vertreten wird, habe darstellen wollen [2]). Je schwieriger die Zeichnung dieses Charakters für Sophokles gewesen ist, weil derselbe, wie Held mit Recht bemerkt, gegen die ihm gegenüberstehende Jungfrau nicht nur dadurch im Nachtheile ist, dass er nur als Repräsentant des menschlichen Rechtes dasteht, während Antigone das göttliche vertritt, sondern auch dadurch, dass diese durch ihre muthige Aufopferung für die fromme Pflicht, die sie dem geliebten Bruder schuldig ist, jedes Herz gewinnt [3]): desto nothwendiger

---

[2]) Diese durch Hegel, der in den griechischen Tragödien überhaupt den Kampf zweier gleichberechtigten Mächte dargestellt sah, eingeführte, von Späteren mehr oder minder modificirte Auffassung des Grundgedankens stellt ohne Zweifel den Leser auf den grossartigsten Standpunkt. Nächst dieser Ansicht dürfte sich die Böckh'sche die meisten Freunde erwerben, die den Gedanken in der Antigone durchgeführt findet: „Ungemessenes und leidenschaftliches Streben, welches sich überhebt, führt zum Untergang. Der Mensch messe seine Befugnisse mit Besonnenheit, dass er nicht aus heftigem Eigenwillen menschliche oder göttliche Rechte überschreite und zur Busse grosse Schläge erleide: die Vernunft ist das Beste der Glückseligkeit.“ Aehnlich ist Konrad Schwencks Ansicht. Zu einseitig fasst offenbar Jacob die Grundidee des Dramas auf, wenn er sagt, der Dichter wolle darstellen, dass man die alten Gesetze der Götter ehren müsse, und dass diejenigen hart bestraft werden, welche die Heiligkeit derselben durch ihre eigenen neuen Satzungen unbesonnen verletzen. Nicht weniger einseitig ist die Meinung derjenigen, die, wie z. B. Schacht (Ueber die Tragödie Antigone etc., Darmstadt 1842. S. 83), behaupten, der Dichter wolle das Loos der Tyrannei veranschaulichen, die auf irdische Gewalt pochend die göttliche mit Füssen tritt. Auf Seiten derjenigen Gelehrten endlich, die in der Antigone eine Schicksalstragödie sehen, steht besonders Gruppe (Ariadne. Berlin 1835. S. 228 f.).

[3]) Vergl. Vischer: Ueber das Erhabene und Komische. S. 132 f.

wird für denjenigen, welcher der Darstellung des Dichters mit Erfolg für eigene, selbständige Beurtheilung nachgehen, den dargestellten Charakter richtig verstehen will, die Aufgabe, jede Einzelheit, in welcher sich derselbe kund giebt, ins Auge zu fassen und ihre Bedeutung für das Gesammtbild, zu dem sie einen Zug liefert, sorgfältig zu beachten.

Diese Aufgabe hat Held mit der ihm eigenen Klarheit des Geistes gelöst, und das Charakterbild, das er uns von Kreon mit sicherer Hand und lebendigem Farbentone dargestellt hat, ist ein schöner Beitrag zu den Bestrebungen, durch welche unsere Zeit die Hellenische Dichterwelt auch den Laien zugänglich zu machen bemüht ist. Wir sehen in diesem Bilde einen löblichgesinnten, einsichtsvollen und edelwollenden Fürsten vor uns, der, eben erst Herrscher des Landes geworden, von seiner Machtvollkommenheit fest überzeugt, mit Kraft und Energie die Gesinnungen und Grundsätze darlegt, auf die seine Regentenhandlungen gestützt sein sollen. Sorge für das Wohl des Vaterlandes, Hintansetzung aller übrigen Verhältnisse, wenn es gelte, dieses Wohl zu schützen, Belohnung für den Freund, Strafe für den Feind des Landes, wer dieser auch sein möge: das sei des Herrschers höchste Aufgabe. Wir erblicken den Fürsten, der in Erfüllung dieser Aufgabe den richtigsten Weg zu wandeln glaubt, wie er die erste Probe seiner Gesinnungstreue besteht, indem er den Befehl ertheilt, den einen der im Zweikampfe gefallenen Söhne des Oedipus, seiner Schwestersöhne, Eteokles, an dessen Stelle er den verlassenen Thron von Theben eben erst bestiegen hatte, die Ehre der Bestattung und die üblichen Grabesweihen zu gewähren, ohne die nach der Vorstellung der alten Welt kein Todter zur Ruhe in den Hades eingehen konnte; dem anderen aber, Polyneikes, der mit sechs andern Fürsten gegen seinen Bruder, zur Wiedererlangung des ihm, dem Aeltern, vorenthaltenen Thrones und zur Bestürmung von Theben herangezogen war, als Feind des Vaterlandes, bei Strafe der Steinigung, unbeerdigt, den Thieren zur Beute, liegen zu

lassen. Wir begleiten ihn, wie er, auf die Unfehlbarkeit seiner Einsicht und auf die Allmacht seines Willens pochend, auf diesem, heilige Gesetze verletzenden Befehle selbst da beharrt, wo ihn die durch unbekannte Hand an dem Leichname des Polyneikes vollzogene Erfüllung der seinem Herrscherwillen entgegengesetzten Pflicht der Pietät und die Warnungen der Landesältesten zu einer besonnenern und mildern Gesinnung anregen mussten. Argwohn und Eigenwille verhindern jede Regung der Milde, und mit fast ängstlicher Spannung verfolgen wir, nachdem die eigene Schwester des Todten in ihrer muthigen Liebe zu dem Bruder als die Uebertreterin des königlichen Willens entdeckt und von dem erzürnten Fürsten zum Tode verurtheilt worden ist, die steigende Hartnäckigkeit dieses Eigenwillens, die immer fester und ungemessener wird, je gewichtigere und bedeutendere Gegensätze sich ihm nahen, je triftigere und lebendigere Mahnungen zu seinem Herzen sprechen, durch alle Grade der Verblendung hindurch bis zu der Höhe, wo, allein durch die Prophezeiungen des göttlichen Sehers erschüttert, der starre Sinn des Machthabers wankt und bricht. Wir sehen endlich denselben Mann, der kurz zuvor noch auf die Untrüglichkeit seines Sinnes und auf sein unbeschränktes Herrscherrecht trotzig gebaut hatte, zu spät zurückgekehrt von Verblendung und Leidenschaft, von einem Schlage des Schicksals nach dem andern schnell und furchtbar getroffen, von dem Bewusstsein seiner eigenen Schuld gequält und geistig vernichtet und von der glänzenden Höhe seiner Herrscherwürde herabgesunken in grenzenloses Leid und Elend.

Doch nicht Alle, die des Dichters Kunstwerk zum Gegenstand genauerer Auffassung und gründlicher Erklärung gemacht haben, stimmen mit der Charakteristik überein, die wir so eben vom Standpunkte Held's aus dargelegt haben, und in der dieser Gelehrte Solger, Süvern, Böckh, Hegel, Hinrichs, Fr. Förster[4]), und Andere, neuerlich auch

[4]) In mancher Hinsicht nähert sich auch Gruppe diesem Standpunkte. Wenigstens erkennt er (Ariadne S. 220—223, 229) an, dass

Schwenck, im Wesentlichen zu Vorgängern hat. Schon früher hat Wex[5]) darzuthun gesucht, dass Kreon ein hassenswerther Tyrann sei, der nicht die Sache des Gesetzes, sondern seine eigene verfechte; ja, dass er nicht einmal für eine tragische Person gehalten werden dürfe, weil er die Sache, welche der seinigen gegenübersteht, nicht dergestalt bekämpfe, dass er sie ungeachtet des Bewusstseins, sie nicht ohne Gefahr verletzen zu können, durch die Kraft der in ihm wirkenden Idee anzugreifen wage. Diese Ansicht hat Firnhaber (S. die neueste Antigone-Literatur. Recens. in den „Neuen Jahrbüchern für Phil. u. Paed." Vierzehnter Jahrg. Bd. 41. Heft 1. 1844 S. 7—77.) nicht nur mit grösserer Schärfe und Bestimmtheit in selbständiger Weise wiederholt, sondern auch allseitig erweitert und vervollständigt, so dass diejenigen, welche die Streitfrage weiter zu verfolgen versuchen wollen, in den dargelegten Bemerkungen und Behauptungen einen reichlichen Stoff zum Nachdenken und Beurtheilen erhalten. Unsere Absicht ist es zwar nicht, in diesen Kampf der Ansichten unmittelbar einzugreifen; wir wollen unsrerseits vielmehr competenteren Schiedsrichtern zu der Entscheidung, die sie fällen werden, ein weiteres Materiale liefern, das ausserhalb der Antigone liegt. Dennoch können wir uns nicht enthalten, die Firnhaber'sche Ansicht in möglichster Kürze darzulegen und auf einige uns zweifelhafte Punkte, auf die Firnhaber besonderen Werth legt, aufmerksam zu machen. Manches, was wir übergehen, wird vielleicht durch die Entwickelung, die wir zur Aufgabe dieser Abhandlung gemacht haben, von selbst einige Beleuchtung erhalten.

Firnhaber behauptet, dass Sophokles in Kreon einen Fürsten darstellen wolle, der sich durch Mangel an der einem

---

Kreon in seiner Verblendung für das Heilige zu eifern glaubt, dass er bei seinen Handlungen wirklich vom Wohle des Staates ausgeht, dass er ungeachtet seiner „unfreiwilligen Verbrechen" sich noch für gerecht hält. Freilich spricht er daneben immer von dem „Tyrannen Kreon."

[5]) Sophoclis Antigona. Lips. 1829. T. I. p. 59—62.

Staatsmanne nöthigen Ruhe, durch Leidenschaftlichkeit, Argwohn, Uebereilung, Härte auszeichne. Niemand, der mit der Tragödie vertraut ist, wird dieser Behauptung widersprechen: auch die Held'sche Darstellung zeichnet ihn mit diesen Eigenschaften. Aber der Standpunkt, von dem aus diese Fehler betrachtet werden, ist bei Held und seinen Vorgängern freilich ein ganz anderer, als bei Firnhaber. Nach der Ansicht Jener sind diese Züge Folgen derjenigen Verblendung, in die Kreon bei übrigens ehrenwerthem Charakter durch einseitige Verfolgung seines Pathos geräth, nach Firnhabers Urtheil nothwendige und unmittelbare Aeusserungen der innersten Gesinnung, des ganzen Grundcharakters.

Wer in Kreon den „vollendeten Tyrannen" sieht (S. 45. der Rec.), wird jede Lebensäusserung desselben, sei sie auch besserer Deutung fähig, verdächtigen, weil er einmal diese Meinung von ihm gefasst hat. Denn das ist der verführerische Gang, den jede Ansicht über den Charakter der dichterischen, wie der wirklichen Persönlichkeit nimmt, dass wir von Einzelnheiten auszugehen glauben und auch wirklich ausgehen, dennoch aber gar bald ein allgemeines Urtheil uns bilden, dem wir die Einzelheiten accommodiren, ja scharfsinnig Alles aufbieten, um Thatsachen, die sich nicht sogleich der einmal gefassten Ansicht fügen wollen, mit derselben in Zusammenhang und Verbindung zu bringen. Wäre diess nicht der Fall, so würde nicht da, wo Held und die seiner Ansicht sind, den edlen, verständigen, besonnenen Fürsten finden, Firnhaber (z. B. S. 41, 42, 44, 45, 46) den gefühllosen, selbstsüchtigen und aller Einsicht baren und ledigen Mann sehen. Von dieser Seite dürfte also eine Ausgleichung der Ansichten schwerlich zu Stande kommen, Firnhaber müsste denn zugeben, dass Sophokles unmöglich je einen „vollendeten Tyrannen" habe schildern wollen und können, und mit diesem Zugeständniss seinen Standpunkt verlassen. Wir glauben in der That mit Preller, der (Jen. Lit. Zeit. März 1845, No. 54—56) hinsichtlich der Grundidee der Tragödie eher mit Firnhaber, als mit Hegel und seinen Nachfolgern übereinstimmt, dass

Kreon, wäre er „ein wahrer Ausbund von Tyrannen", aufhöre, eine poetische Person zu sein, wenigstens im Sinne des antiken Dramas. Warum dies der Fall sei, hat Aristoteles zur Genüge gezeigt (Poet. XIII 4, 5. Rhet. I 13) und auch Schiller (Abh. über die trag. Kunst. Stuttg. 1813, S. 198 etc.) in allgemeinerer Beziehung überzeugend nachgewiesen [6]). Charaktere, die eine vollendete Schlechtigkeit zeigen, stellt erst das moderne Drama auf; nur in diesem vermag ein Richard III Mittelpunkt der Tragödie zu sein. Euripides Medea, so Grässliches sie auch in ihrem Hasse gegen Jason vollbringt, hört noch nicht auf, unsern Antheil zu erregen; denn das Pathos, das sie treibt, hat einen gerechten Grund; in seiner Phädra dagegen treten bereits die Elemente auf, durch welche die tragische Kunst ihrem Untergange zugeführt wurde, weil, wie Rötscher (Cyclus dramatischer Charaktere S. 42) mit Recht bemerkt, der Dichter den Boden substantieller sittlicher Verhältnisse verlässt und sich zur Darstellung verbrecherischer Leidenschaften wendet. Dass ein willkürlicher Tyrann an und für sich ein schlechter Gegenstand für eine Tragödie sei, gesteht nun zwar auch Firnhaber bedingt zu (S. 74), sucht aber seine Ansicht dadurch zu rechtfertigen, dass er, wie früher Wex, Kreon gar nicht als Hauptperson in der Tragödie gelten lässt, sondern lediglich als Hintergrund eines Bildes betrachtet, in dessen Vordergrunde Antigone stehe. Diese Behauptung ermangelt jeder Begründung. Kreon steht so bedeutsam in dem Vordergrunde, sein Handeln dient mit solcher Bestimmtheit zur Veranschaulichung einer inhaltreichen Idee, dass sich sogar, wie Böckh bemerkt, scheinbar zwei Handlungen in der Antigone finden; ja, dass man, wie Jacob meint, die Person der Antigone wegnehmen könnte, und eine Tragödie Kreon übrig bliebe, oder, wie Schacht urtheilt, das Stück den Titel Kreon führen könnte.[7])

---

[6]) Vergl. Bohtz: Die Idee des Tragischen. Göttingen 1836. S. 157 f.

[7]) Vergl. Böckh: Antigone, griechisch und deutsch, nebst zwei

Selbst der gebildete Laie wird bei der Aufführung der Tragödie das sichere Gefühl haben, dass Kreon nicht im Hintergrunde derselben stehe.

Das Firnhaber'sche Bild trägt aber auch noch andere Züge als Kennzeichen innerer Schlechtigkeit an sich, zuvörderst: Nichtachtung der Götter, Spiel mit dem Heiligen, ja Blasphemie. Dass den König, wie Held bemerkt (S. 11.), „der Eifer im entschiedenen, kurzen Ausdruck seines Herrscherwillens" selbst zu dem Ausrufe des Hohns gegen Zeus fortreisse, ist gewiss, berechtigt aber nicht, ihn unheiliger Gesinnung zu beschuldigen. Wenn er auch zum Chore, der darauf hindeutet, Hämon komme, „weil über das Loos der ersehneten Braut Antigone Gram ihn naget," die Worte spricht: „Bald wissen wir es besser, als der Seher weiss", so liegt in diesen Worten doch kein Spielen mit Heiligem. Im König Oedipus (V. 500) spricht sich der Chor der Aeltesten sehr frei über den Seher aus, und doch kann ihm tiefe Achtung des Heiligen nicht abgesprochen werden. Und dass Kreon anfangs Tiresias mit Ehrfurcht empfängt, ist eben so wenig Spiel und Heuchelei zu nennen. Vielmehr hat Held ganz Recht, wenn er S. 7. darauf hindeutet, dass Kreon in seiner ersten Anrede an den Chor in vollem, feierlichem Ernste den Alles sehenden Zeus zum Zeugen seiner Gesinnungen anrufe. Mit demselben Ernste äussert er auf die Bemerkung des Chors (V. 1049), dass der Seher „niemals falschen Spruch der Rede verkündigt": „Ich weiss es selbst auch, und den Sinn verwirrt es mir", und Tiresias selbst giebt seiner Behauptung (V. 993): „Entfernt ich mich doch früher nie von deinem Sinn!" das Zeugniss: „drum steuerst auch im rechten Laufe du die Stadt." Dass er nachher dennoch Tiresias schwer beleidigt, ihn für bestochen erklärt, seinen Warnungen nicht Folge leisten zu wollen erklärt, ist die letzte und äusserste Regung seines Eigen-

---

Abhandlungen über diese Tragödie im Ganzen und über einzelne Stellen derselben. Berlin 1843. S. 159. — Schacht a. a. O. S. 83.

willens, während die in seinem Innern ruhende, durch die Macht der Leidenschaft zurückgehaltene Scheu vor dem Göttlichen bei den Worten des Sehers mit aller Macht seine Seele bestürmt und eine Sinnesänderung hervorbringt, die eben, weil sie unter Kampf vor sich geht, als eine tiefere und wahrhaftigere erscheint. So, und nicht als eine Folge feiger Tyrannensucht erklären wir uns diesen Umschlag, der also nach unserer Meinung weder, wie Firnhaber will, aus der Unterredung mit Hämon, noch, wie G. Herrmann's Ansicht ist, durch den Chor erst bewirkt wird.

Dass Kreon, wie Firnhaber ferner behauptet, Alles nur aus niedrigen Leidenschaften zu erklären wisse, ist ebenfalls bloss Folge jenes Argwohns, der sich aus der allgemeinen Verblendung, die ihn ergriffen hat, erklären lässt. Held hat (S. 15) hinreichende Fingerzeige über diesen Gegenstand gegeben. Kreons eifersüchtiges Festhalten an der mit seiner persönlichen Ehre sich verschmelzenden Staatsgewalt, insofern sie auf menschlichem Grund und Boden ruht, lässt ihn unter allen Triebfedern menschlicher Handlungen immer diejenige, die am meisten dem irdischen Vortheile dient, die Liebe zu Geld und Gewinn, voraussetzen. Auch Oedipus setzt dieses Motiv bei den Mördern des Königs, später auch bei Tiresias voraus; er beschuldigt Kreon in seiner Leidenschaftlichkeit des Strebens nach Herrschaft und bezüchtigt selbst indirect den Chor, dass er sein Verderben wolle.

Wenn endlich Firnhaber sogar Eurydices Tod als ein Zeugniss gegen Kreons Charakter darstellen will, so fühlen wir zwar ganz die Bedeutsamkeit dieses Todes und des Fluches, den Eurydice über Kreon ausspricht, erkennen auch in diesem Tode ein von dem Dichter wohlberechnetes Mittel, den vollen Umfang des Jammers zu zeigen, den Kreon durch seine Verblendung herbeigeführt hat; aber „die Seele des Hasses", den Eurydice in ihren letzten Augenblicken gegen Kreon offenbart, „ist die Liebe", die mütterliche Liebe, die nach dem Verluste der beiden Söhne das Leben selbst nicht mehr ertragen kann und, angegriffen in den tiefsten Wurzeln

ihres Seins, dem Manne flucht, dessen starrer Idee von der Pflicht gegen den Staat sie auch das zweite theuerste Wesen geopfert sieht. Auch der Hass, den Klytämnestra in der Elektra gegen Agamemnon nährt und durch die unseligste That an den Tag legt, hat seinen eigentlichen Grund in der furchtbar verletzten mütterlichen Liebe.

Das sind einige der wesentlichsten Bedenken, die sich in uns gegen Firnhabers Urtheile über Kreon bei aller Achtung vor dem Scharfsinne dieses Gelehrten erhoben und uns abhielten, von der Ueberzeugung, die wir uns gebildet hatten und die aus dem Held'schen Programm frische Nahrung zog, abzugehen. Es ist schwierig, Ansichten, die sich an die Würdigung mehrerer Schriften über einen und denselben Gegenstand knüpfen und deshalb nicht in vollem Zusammenhange dargelegt sind, zu verfolgen: Irrthümer, die wir etwa begangen haben, mögen in diesem Umstande einige Entschuldigung finden. Deutlicher jedoch, als die von uns ausgesprochenen Einwendungen, wird die Darstellung, zu der wir uns nun wenden, unsere Meinung über den Sophokleischen Kreon und um so sicherer zu erkennen geben, als wir dieselbe unmittelbar aus dem Dichter selbst und mit möglichst unbefangenem Sinne geschöpft haben.

Sophokles hat die Person Kreons nicht bloss in der Antigone, sondern auch in zwei späteren Tragödien, im König Oedipus, der Ol. 87, 3?, und im Oedipus in Kolonos, der Ol. 94, 3. (nach Böckh 89, 4.) aufgeführt wurde, dramatisch benutzt. Schon in diesem Umstande zwar erkennen wir eine Aufforderung, dem Dichter in seiner Entfaltung des Kreontischen Charakters nachzugehen und das Bild, das wir von diesem bereits aus der Antigone gewonnen haben, zu vervollständigen: die volle Berechtigung aber zu einem solchen Versuche kann uns nur durch innere Beziehungen der drei Tragödien unter einander ertheilt werden. Diese Berechtigung würde besonders dann eintreten, wenn diese Tragödien zu einander in dem Verhältnisse der Trilogie ständen. Denn dann könnte man ohne Bedenken annehmen,

dass der Dichter in der Zeichnung seiner Charaktere, wenigstens der Hauptcharaktere, diejenige Einheit und Vollständigkeit erstrebt habe, die aus dem Brennpunkte der einen, die drei Tragödien innerlich verknüpfenden Idee und aus der Stellung der einzelnen Personen zu derselben von selbst hätte hervorgehen müssen. Da jedoch ein Zusammenhang solcher Art fehlt, da jede der drei Tragödien unverkennbar ein selbständiges Ganze bildet, so fragt es sich in der That, ob wir ein Recht haben, anzunehmen, dass Sophokles, als er das zweite und dritte der aus demselben Mythenstoffe genommenen Dramen dichtete, in Darstellung eines im ersten Drama bereits durchgeführten Charakters auf dieses Rücksicht genommen habe. Wir bejahen diese Frage aus folgenden Gründen.

Es ist höchst wahrscheinlich, dass der Dichter, obgleich er sich durch seine Antigone die Möglichkeit einer trilogischen Darstellung desjenigen Theiles des Labdakidenmythos, welcher die Oedipodeische Pragmatie enthielt, seinen dramatischen Grundsätzen gemäss abgeschnitten hatte, dennoch, wenn nicht schon vor oder während der Verabfassung der Antigone, doch bald genug nach derselben eben diesen Theil einer vollständigen dramatischen Behandlung zu unterwerfen die Absicht gefasst habe.[8]) Nicht nur der reiche, für künstlerische Bearbeitung ganz besonders taugliche Inhalt der Oedipussage musste ihn zu einem solchen Entschlusse be-

[8]) Gruppe spricht in der Ariadne S. 265 sogar die Vermuthung aus, dass Sophokles an der Antigone und dem König Oedipus gleichzeitig und vielleicht gar an dem Oedipus theilweise früher gearbeitet habe als an der Antigone. „Denn," sagt er, „seine Werke sind wahrlich ganz danach bewandt." Wir finden die letztere Vermuthung schon deshalb nicht annehmbar, weil allzu deutlich ist, dass Sophokles seine Antigone an die „Sieben von Theben" des Aeschylus angeknüpft habe. Auch dürfte die Behauptung (S. 271), dass Sophokles später seine Antigone nach dem König Oedipus überarbeitet und damit erst die Schicksalsfabel des Labdakidenhauses grossartig zusammengefügt habe, schon durch die überaus schöne Gleichmässigkeit der dichterischen Behandlung in jener Tragödie zweifelhaft gemacht werden.

stimmen: auch die glänzende Aufnahme, welche die Antigone sogleich bei ihrer ersten Aufführung gefunden hatte, war geeignet, denselben zu nähren. Dass er diese Absicht erst in seinem Greisenalter vollständig ausführte, beweist nur, dass er den Stoff stets mit sich herumtrug, ohne ihn dichterisch aufzugeben. Vom Schlusse jener Sage aus hatte er, offenbar durch Aeschylos angeregt, die Antigone begonnen; zum Anfange derselben kehrte er mit König Oedipus zurück und nicht aus Rathlosigkeit der alternden Kraft — denn, wie Ottfried Müller schön bemerkt, die Altersschwäche scheint die Dichter des Alterthums kaum berührt zu haben, — sondern aus Vorliebe für den begeisternden Stoff setzte er in seinen greisen Tagen das Mittelstück, Oedipus in Kolonos, hinzu. Durch die wiederholte Darstellung der Antigone auf der Bühne, von welcher Demosthenes spricht, wurde diese Vorliebe immer frisch erhalten. Auf diese Weise erklären wir uns wenigstens, warum Sophokles erst zwölf Jahre nach der ersten Aufführung seiner Antigone zu derselben Pragmatie zurückzukehren scheint, nachdem er unterdessen seine Dichterkraft der Orestessage und dem Heraklesmythos, wenn wir lediglich die erhaltenen Tragödien berücksichtigen, zugewendet hatte. Wer aber diese Aufnahme für richtig hält oder auch nur als wahrscheinlich anerkennt, hat bereits mit dieser Anerkennung einen Schritt weiter zu der Beantwortung der Frage gethan, ob der Dichter bei der Verabfassung des Königs Oedipus denjenigen Charakter, der in der Antigone bereits als eine Hauptperson erscheint, mit Berücksichtigung dieser Tragödie behandelt habe: er muss diese Frage mit uns bejahen; und hat er diese Bejahung ausgesprochen, so muss er sie mit noch grösserer Bestimmtheit auf das Verhältniss anwenden, das hinsichtlich desselben Charakters zwischen dem König Oedipus und Oedipus in Kolonos besteht; denn beide Tragödien stehen unter sich in einer noch engeren cyklischen und ethischen Verbindung als mit Antigone. Auch die Natur der dichterischen Thätigkeit, so scheint es uns, erheischt eine solche Voraussetzung, und ein Charakter,

wie Kreon, durch die bedeutenden Lebensverhältnisse hindurchgeführt, in denen derselbe der Reihe nach in den drei Tragödien erblickt wird, kann unmöglich von dem wahren Dichter in psychologischer Ungleichheit und Losgerissenheit neben stufenmässiger Entwickelung desselben epischen Stoffes dargestellt werden[9]). Auch dürfte ein Volk, wie das Atheniensische war, das selbst für äussere Verstösse in der Darstellung ein so feines und gebildetes Ohr hatte — man denke an den vom Scholiasten erwähnten Schauspieler, der den Orestes des Euripides darstellte, — die Inkonsequenz des Dichters in Darstellung einer und derselben Persönlichkeit in Tragödien, deren mythischer Inhalt dem Volke doch im wesentlichen bekannt war, um so eher wahrgenommen und gemissbilligt haben, als es ja durch die oben erwähnte wiederholte Aufführung[10]) derselben immer wieder an die frühere Charakterzeichnung erinnert wurde, wenn auch die antike Welt in ihren Anforderungen an dieselbe einen andern Standpunkt einnahm als wir heutzutage. Endlich finden sich auch bestimmte Kennzeichen, dass der Dichter die drei Tragödien in eine innere Beziehung gestellt wissen wollte. So deutet er im König Oedipus V. 54[11]) und im Oedipus in Kolonos V. 1410 ff. und 1435 auf Antigone zurück; so beweisen die Verse 417, 455, 1455 ff. im König Oedipus, dass der Dichter seinen Plan auf eine folgende Tragödie angelegt habe; so führen uns die Worte des Oedipus in Kolonos V. 431, 806, 1000 deutlich auf den König Oedipus zurück.

---

[9]) S. Böckh a. a. O. S. 177. „Kreon erscheint als ein thätiger Staatsmann voll Weltklugheit auch in den beiden Oedipen, übereinstimmend mit der Antigone."

[10]) Vielleicht noch im Todesjahre des Dichters.

[11]) Firnhaber a. a. O.: „Der Dichter, der in seinen übrigen Stücken der Thebanischen Pragmatie zur richtigen Auffassung des Kreontischen Charakters ersichtlich die Hand bieten will, lässt den Priester im Oed. tyr. 54 gleich zu Anfang nicht ohne Rücksicht auf Hämons Wort (in der Antigone 716): „Im öden Lande herrschest du wohl schön allein" sagen: — u. s. w."

Wir glauben also, dass sich der Dichter in der Schilderung der Hauptcharaktere der drei Tragödien gleich geblieben ist und in jeder derselben zwar die einzelnen Personen in innigster Beziehung zu dem Grundgedanken geschildert und entwickelt hat, aber von dem allgemeinen psychologischen Typus, den sein dichterisches Gefühl ihm für die Zeichnung der einzelnen Charaktere bei der allmählichen dramatischen Bearbeitung einer und derselben Sage und gemäss dem wesentlichen Inhalte derselben vorschrieb, nicht abgewichen ist; wir glauben Kreons Charakter in der Antigone durch die Betrachtung desselben Charakters in den beiden Oedipen mit demselben Erfolge beleuchten zu können, als sich Antitigones Charakter durch Oedipus in Kolonos aufhellen lässt und die beiden Oedipe sich gegenseitig erklären, auf die wir zwar nicht mit gleicher Sicherheit anwenden wollen, was F. H. Jacobi in edler Begeisterung in Allwills Briefsammlung (S. 260) ausruft: „Die zwei Gedichte gehören zusammen, wie Anfang und Ende; beide bedürfen sich gegenseitig, wie die beiden Schwingen des Adlers;“ jedenfalls aber Süverns Ausspruch (Ueber Schillers Wallenstein S. 232) für gegründet halten, dass „beide Tragödien für einander integrant sind.“

Die Handlung, welche Sophokles in dem König Oedipus darstellt, veranschaulicht das verderbliche Walten der Sicherheit und Sorglosigkeit des auf seine Einsicht und sein Glück vertrauenden Menschen gegenüber der Wachsamkeit und Aufmerksamkeit auf sich selbst, zu der ihn die sittliche Weltordnung auffordert. Als Hauptvertreter der Idee, welche der Dichter dramatisch durchführen will, stellt er einen Fürsten hin, der in vermessener Selbstüberschätzung, pochend auf wohlerprobte Weisheit und durch eigenes Verdienst errungene Macht und Grösse, über alle Warnungen der Götter hinaus sich zu dem Wahne festgegründeten Glücks fortreissen lässt, bis das Gebäude seiner eingebildeten Sicherheit, das längst durch seine und anderer Schuld bis zu dem Grade untergraben ist, dass es, ohne irgend eine Ahnung von seiner

Seite, immer wankender wird, endlich über ihn zusammenstürzt und durch seinen Sturz ihn zu der dem Menschen geziemenden Selbsterkenntniss und Demuth zwingt.

Laios, der Labdakide, hatte, als er seine Ehe mit Jokaste, der Tochter des Menoikeus, kinderlos sah, seine Zuflucht zu dem delphischen Orakel genommen, um durch dasselbe Erfüllung längst gehegter Wünsche zu erlangen. Apollo verkündet ihm, dass, würde ihm ein Sohn geboren, ihn das Schicksal treffen würde, durch diesen zu sterben. Laios, diese Meinung des Gottes vernachlässigend, erhält die Verwirklichung seines Wunsches: Jokaste gebiert ihm einen Knaben. Aus der nunmehr erwachten Furcht jedoch vor der Erfüllung des Orakelspruches lässt er das Kind gleich nach dessen Geburt durch seine Gemahlin einem Diener übergeben, um dasselbe mit durchbohrten und zusammengebundenen Füssen in einer unwirtbaren Gebirgsgegend auszusetzen, damit es auf diese Weise den Tod fände.

Viele Jahre später wird Theben von einer Plage heimgesucht, gegen die vergebens nach Rettung umhergeschaut wird. Die Sphinx, ein vielgestaltiges Ungeheuer, hatte sich vor der Stadt auf einem Felsen gelagert und verschlang jeden, der ein von ihr vorgelegtes Räthsel nicht lösen konnte. Niemand vermochte dies. Da macht sich König Laios selbst, von wenigen Dienern begleitet, auf den Weg, das Delphische Orakel über die Befreiung der Stadt von dem Ungeheuer zu befragen. Auf einem engen „Dreiwege“ kommt ein Jüngling dem Gespanne, auf dem der König fuhr, entgegen. Von dem Wagenlenker gebieterisch aufgefordert, auszuweichen, und, während er sich weigert, sogar gewaltsam behandelt, tödtet er zuerst den Wagenlenker, dann, als selbst der König im Zorne nach seinem Haupte schlägt, auch diesen. So endet Laios, mit ihm seine Diener bis auf einen, der entflieht. Theben war nun doppelt bedrängt. Des Fürsten beraubt, von dem Ungeheuer fortwährend bedroht, einen Bürger nach dem andern verlierend, bietet es den Thron und die Hand der Königin demjenigen an, der die Stadt von der Sphinx

befreien würde. Da erscheint ein junger Mann, vernimmt die Lage der Dinge, den Preis, der auf die glückliche Lösung des Räthsels gesetzt ist, lässt sich dieses vorlegen und siegt. Das Ungeheuer stürzt sich selbst in den Abgrund, Theben ist gerettet. Der glückliche Befreier, Oedipus nannte er sich, den Sohn des Korintherfürsten Polybos, erhält den verheissenen Lohn. Ueber fünfzehn Jahre regiert er in Theben: vier Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter, werden ihm von Jokaste geboren; das Land ist beglückt durch ihn; Ruhm und Preis begleiten seine Herrschaft. Da bricht plötzlich eine Seuche allverwüstend herein; Menschen und Thiere, selbst die Früchte des Landes werden vernichtet; vergebens ist der Ruf nach Hilfe, Verzagen bemächtigt sich aller Bürger, von Jammer und Wehklagen ertönt die Stadt.

Mit diesem Gemälde eröffnet der Dichter die Tragödie. Greise, Jünglinge, Kinder sind vor des Königs Palast versammelt; durch die Bittgesänge, die sie an den Altären seines Hauses erheben, herausgerufen, tritt Oedipus vor die Versammelten und fragt sie, was diese Opferdüfte, diese Klagen zu bedeuten haben. Im Namen der übrigen von dem Volke an den König Abgesendeten trägt ein Priester des Zeus demselben die allgemeine Noth vor, schildert das Verderben, das die Seuche rings umher verbreite, die Verödung, die dem Lande drohe und fleht ihn, den einstigen Retter der Stadt, den Hort des Landes, den weisheitbegabten Mann um Hilfe an. Mit Worten, die das tiefste Mitleid athmen, begegnet Oedipus dem vertrauensvollen Flehen seines für die frühere Rettung noch immer mit Dankbarkeit erfüllten Volkes. Vergebens habe er Tag und Nacht unter Sorgen und Thränen nach Hilfe umhergeblickt; das letzte Mittel, das übrig bleibe, habe er ergriffen, habe den eigenen Schwager, Kreon, nach Delphi gesendet, den Gott zu fragen, wie und durch welche That er das Volk retten könne. Was der bang von ihm ersehnte Bote als Götterausspruch ihm überbringen würde, wolle er thun; denn ein Verruchter müsste er sein, wenn er nicht alles sogleich vollbringen

wollte nach des Gottes Wort. Auf diese Weise beginnt die Handlung, die sich nun entwickeln soll, auf das bestimmteste und sicherste. Das Bild des hochgeehrten, weitberühmten, einsichtsvollen Herrschers, und die unglückliche, jammervolle Lage des Landes stehen sogleich in festen Zügen neben einander vor unsern Blicken da, zugleich der Contrast, den des Königs ehemalige, von ihm selbst gerühmte Weisheit mit dem Unvermögen, dem gegenwärtigen Uebel abzuhelfen, bildet. Dabei ist unverkennbar, dass ernster Wille des Königs für des Volkes Heil und Vertrauen der Bürger zu dem Fürsten einander schön entsprechen. Den Zuschauer aber erfüllt von Anfang Interesse und Spannung für die weitere Handlung, die sich unmittelbar an die vom Fürsten ausgesprochene Verheissung anknüpft. Denn kaum ist diese Verheissung über des Königs Lippe gekommen, da zeigt sich Kreon in der Ferne; der Lorbeer schmückt sein Haupt, sein Auge strahlt von Freude: nur günstig kann der pythische Spruch sein. Mit der Eilfertigkeit liebender Sorge ruft Oedipus dem Heimkehrenden die Frage nach dem Inhalte des Orakels entgegen. Dass dieser Inhalt ein heilbringender sei, wenn auch das nächste Gebot, das er verkünde, ein schlimmes, ist Kreons Antwort, der sich näher über dasselbe auszusprechen zögert, vielmehr dem Könige allein die Botschaft verkünden will. Doch Oedipus, gespannt, ungeduldig und begierig, weiteres zu vernehmen, befiehlt, ausgehend von der Meinung, dass das Orakel zunächst das Volk und nicht ihn selbst angehe, dem Ueberbringer desselben, vor der versammelten Menge zu sprechen: „Uns allen sag' es. Trag' ich doch um diese da des Kummers mehr, als um das eigne Heil." Kreon erfüllt seinen Willen: „Phöbus gebietet, des Landes Blutschuld, die auf diesem Boden genährt werde, zu tilgen und nicht unheilbar zu machen, sondern durch Verbannung zu bestrafen[12]) oder Mord durch Mord zu sühnen."

[12]) Böckh äussert a. a. O. S. 175: „Der Dichter hat jede Partie, fast möchte ich sagen jedes Wort so auf das Ganze berechnet, dass

Auf des Königs Frage, auf wessen Schicksal wohl die Mahnung hinweise, giebt Kreon seine Ansicht zu erkennen, dass der Gott auf die Ermordung des Laios, des früheren Landesfürsten, hinziele; dessen Mörder, wer sie auch seien, zu bestrafen, gebiete der Ausspruch deutlich. Oedipus Entgegnung, dass die Spuren der alten Schuld schwer zu entdecken seien, weist Kreon mit der Hindeutung auf des Gottes Wort, dass die Mörder in diesem Lande seien, zurück und stachelt durch die Bemerkung, dass das, was man suche, auch gefunden werden könne, dass nur das entgehe, was nicht beachtet werde, den König zu weiteren Fragen an. Dass Räuber, wie Kreon berichtet, den Herrscher erschlagen haben, kann er nur glauben, wenn sie von Theben aus durch Geld bestochen worden wären; dass für Laios Ermordung sich kein Rächer erhob, bestärkt ihn in seiner Muthmassung. Dieser Umstand, noch mehr aber Kreons Entschuldigung, dass an Rache damals gar nicht zu denken gewesen sei, wo die Sphinx das Land heimsuchte, und das mit dieser Hinweisung auf die Sphinx [13]) von selbst in ihm entstehende Bewusstsein, dass er ja auch damals das Land durch seine Weisheit gerettet habe, veranlassen ihn zu der mit grossem Selbstgefühle ausgesprochenen Verheissung: „Nun denn, so will ich's denn von Grund aus an das Licht

---

man beinahe das ganze Drama abschreiben müsste, wenn man alles nachweisen wollte." Diese Behauptung kann man mit demselben Rechte vor allen übrigen Tragödien des Sophokles auch auf den König Oedipus anwenden. So, um nur auf einen Umstand hinzudeuten, enthält das Orakel den allgemeinen Ausdruck: ἀνδρηλατοῦντας. Gleich darauf erklärt Kreon denselben bestimmter gemäss der gangbaren, früher verbreiteten Ansicht von „Mördern" des Laios. Diese Ansicht erhält sich durch die Tragödie hin irreleitend und verblendend, bis der göttliche Seher den wahren Sinn des Ausspruches durch die Worte erschliesst, dass Oedipus allein der Mörder sei.

[13]) . . . . . für den ermordeten
Laios erhob sich keiner in der vielen Noth. —
Uns trieb der Räthselsang der Sphinx, zu achten auf
Das Nächste und zu lassen, was im Dunkel lag.

bringen!“ Mit weiser Umsicht lässt der Dichter hierbei den König, der mit solcher Sicherheit sich äussert, an einem Umstande vorübergehen, dessen Kreon bereits gedacht hatte, dass nämlich Einer von dem Gefolge des Laios den Händen des Mörders entronnen sei und die Kunde von der Gewaltthat der Räuber überbracht habe. Und doch musste gerade dieser Umstand, sorgsam verfolgt, Licht in das unheilvolle Dunkel bringen![14]) Aber von allen Seiten, erst unscheinbar beginnend, dann immer dichter, umspinnen den weisheitsstolzen, sich sicher fühlenden Mann Irrthum und Verblendung, deren Hauptursache freilich von vorn herein darin lag, dass er, wie bei einer früheren folgereichen Begebenheit seines Lebens, die wir im Laufe der Handlung kennen lernen werden, anstatt sich auf sich selbst und sein Inneres durch göttliche Mahnungen aufmerksam machen zu lassen, die Schärfe seines Blickes von diesem hinweg nach aussen wendet. Das beweist auch die Aeusserung, dass er für das Vaterland, für den Gott zugleich und auch für sich selbst, nicht für den ihm fernstehenden Verwandten, für Laios, den Greuel an das Licht bringen wolle. Ein sehr äusseres Motiv also, die Sorge für seine Sicherheit, regt ihn zu erhöhter Thätigkeit an.

Wir enthalten uns, auf manchen anderen Umstand aufmerksam zu machen, der des Dichters Kunst, besonders in der Anlage der Handlung, in der Anwendung der sogenannten tragischen Ironie und in der fein gezeichneten Charakterisirung des Königs in's Licht setzt. Wir haben es zunächst mit Kreons Persönlichkeit zu thun, zu deren Verständniss die allmähliche Entfaltung des Stückes uns den Weg bahnen muss. Um diesen allseitig zu eröffnen, darf uns keine Andeutung entgehen, die uns der Dichter über diesen Charakter giebt;

[14]) Ein strenger Dramaturg könnte diesen Umstand dem Dichter zum Vorwurf machen, wie man es Shakespeare zum Tadel anrechnete, dass er Othello das nächste und leichteste Mittel, sich von der Grundlosigkeit seines Argwohns zu überzeugen, übersehen lässt. Allein beide Dichter finden ihre Rechtfertigung nicht nur in den Analogien des wirklichen Lebens, sondern auch in den Seelenzuständen ihrer Helden.

daher dürfen wir auch diejenigen Fingerzeige nicht übersehen, die nicht in Worten und Aeusserungen, sondern in Thatsachen liegen. Als Laios sich Raths erholen wollte bei dem delphischen Orakel wegen seiner kinderlosen Ehe, zog er, wie häufig geschah und was in dieser Angelegenheit sehr nahe lag, in eigener Person dahin; konnte dies nicht geschehen, so sandte man besonders vertraute Männer nach Delphi. Warum Oedipus nicht selbst sich auf den Weg machte, um das Orakel wegen der Noth des Landes zu befragen, wird begreiflich aus Verhältnissen, die sich uns später enthüllen werden, dass er aber Kreon entsandte, zeugt von der Achtung und dem Vertrauen, das er gegen diesen hegte, jedenfalls dafür, dass er ihm Theilnahme für die Noth des Landes zutraute. Ob er, wenn die Sendung seinen eigenen Angelegenheiten gegolten hätte, gerade Kreon zum Boten gebraucht haben würde, ist eine andere Frage, die wir wenigstens jetzt noch nicht zu beantworten im Stande sind. Ein Verhältniss der Anerkennung liegt unstreitig in diesem Umstande; selbst die dreifache Anrede, mit der er Kreon empfängt: „Kreon, mein Schwager, Menoikeus' Sohn!" scheint ein freundliches Vernehmen auszusprechen, wenn man nicht etwa die Ursache dieser Häufung in der Ungeduld des Sprechenden finden will. Auch die Art und Weise, wie der Dichter Kreon auftreten lässt, ist nicht unbedeutsam: er naht mit freudestrahlendem Blick, wie nur der herbeieilen kann, der, ergriffen von dem Missgeschick des Vaterlandes, im Innersten besorgt für das Wohl des Volkes, eine Rettung verkündende Botschaft überbringt. Die Behutsamkeit und Vorsicht, mit der Kreon den Orakelspruch eröffnet, kann diese Gesinnung für seine Mitbürger nur bestätigen. Mag man annehmen, dass er, zufrieden damit, schon durch die symbolische Bedeutung, die der Lorbeer enthielt, das verzweifelnde Volk aufzurichten, den Götterspruch deshalb zurückhielt, damit dessen unmittelbarer Inhalt die Bürger nicht in Bestürzung versetze, wie sich eine solche auch sogleich in dem zwischen Hoffnung und Furcht schwebenden Chorgesang zeigt; oder zieht man vor, diese Zurück-

haltung mit der Absicht zu verbinden, dass die Ausführung des pythischen Befehles durch voreilige Bekanntmachung desselben nicht vereitelt werde: immer deutet diese Besonnenheit zugleich auch auf den Wunsch und das Bestreben hin, dem schwerbedrängten Lande Frieden zu bringen. Die eigenen Ansichten, die er über den Willen des Pythiers und über die Beziehung des Ausspruches darlegt, sind bestimmt und klar; beachtungswerth auch dadurch, dass sie neben die Ueberzeugung von der Wichtigkeit, die ein Herrscherleben für den Staat habe, und von der Pflicht„ die gewaltthätige Vernichtung desselben zu rächen, die Andeutung hinstellen, dass die Sorge für die Wohlfahrt des Landes über dieser Pflicht stehe. Alle Antworten, die er dem forschenden Oedipus ertheilt, sind einfach und ohne Rückhalt; selbst jene Pflichtvergessenheit, die besonders gegen die königliche Witwe und auch gegen ihn, wie gegen die Thebaner insgesammt zeugen musste, dass sie die Enthüllung der That und die Bestrafung des Mörders nicht eifriger betrieben hatten[15]), verschweigt er nicht oder sucht sie zu bemänteln, obgleich Oedipus bereits den Verdacht ausgesprochen hatte, dass das Verbrechen von Theben aus durch Bestechung, also durch Anstiften Mächtiger, veranlasst worden sei. So benimmt sich nur derjenige, der einerseits sich frei weiss von jeder Schuld, andererseits stets bereit ist, von seiner Handlungsweise Grund und Ursache anzugeben. Auch scheint es, dass Oedipus den geäusserten Verdacht wenigstens nicht auf Kreon bezieht; denn wie hätte er sonst die Worte an diesen richten können: „Würdig hat Phöbus, würdig hast auch du dem Todten die Sorge zugewandt; deshalb sollt ihr mit Recht auch mich als Kampfgenossen sehn, dem Lande hier ein Rächer und dem Gott zugleich.“?

[15]) Diese Pflicht spricht Oedipus selbst vor den Thebanern in bestimmten Worten aus:

„Ja, wenn auch nicht der Gott geböte, so zu thun,
Nicht achtlos lassen durftet ihr, nicht ungesühnt
Den Mord an dem erhabnen Mann, dem Könige!“

Bis zu diesem Augenblicke also sehen wir das Verhältniss zwischen Oedipus und Kreon durch nichts getrübt, Kreons Charakter auf keine Weise verdächtigt; der leise Schatten von Misstrauen, der Oedipus Voraussetzung eines Complottes gegen den ermordeten Vorgänger auf dem Throne zu begleiten scheint, verschwindet sogleich wieder; zwei bedeutsame Kennzeichen der Gesinnung Kreons aber stehen sicher vor allen andern da: Besonnenheit in Wort und That und reger Eifer für das Wohl des Staates. Sie mögen uns im Gedächtnisse bleiben, wenn wir jetzt eine Weile von ihm scheiden, um dem Fortgange der Handlung nachzugehn.

Nicht den Abgesandten des Volkes allein, allen Kadmeern will nun Oedipus seinen Entschluss, den Ausspruch des Gottes zu vollziehen, kund thun und entlässt die Anwesenden mit den, ohne dass er es ahnt, schicksalsschweren Worten: „Als glücklich werden wir mit Gottes Hilfe erscheinen oder als gestürzt.“ — Während der König in seinen Palast zurückkehrt, nähern sich bereits herbeigerufen die Aeltesten des Landes, welche den Chor bilden, und sprechen neben der Schilderung ihrer unglücklichen Lage dieselben Wünsche, dieselben Hoffnungen für die Errettung des Landes, mit denen der Priester des Zeus sammt den übrigen Abgesandten sich entfernt hatten, aber auch Zagen und Furcht in einem ergreifenden Gesange aus unter Anrufung des Zeus, des Apollo, der Artemis und des Bakchos. Nach Beendigung desselben versammelt sich das Volk, Oedipus tritt aus dem Palaste wieder hervor und redet dasselbe an. Da er selbst der Sage, wie der That fremd sei, so fordere er der Bürger Unterstützung, wenn sie anders Hilfe in dieser Noth erhalten wollten. Jeder, der Kunde habe von der Ermordung des Laios, sei es dass er selbst sie vollbracht, sei es dass er einen andern aus fremdem Lande als den Verbrecher kenne, solle, was er weiss, enthüllen. Einzig und allein Verbannung des ersteren, Lohn aber und Dank für den andern werde die Folge der Entdeckung sein. Doch verberge sich der Thäter und werde entdeckt, so fluche er, ein Kämpfer für Gott

und den Ermordeten, hiermit demselben: das Land sei ihm versagt, jedes Haus verschlossen, keiner mache ihn zum Theilnehmer seiner Opfer und Gebete und reiche ihm Sühnwasser dar. „Ich fluche dem Verbrecher, ob er nun allein sich mag verbergen, ob mit mehreren; er soll ein elend Leben jämmerlich hinschleppen; dazu gelob' ich, falls er meines Herdes Genosse würde mit meinem Wissen, selbst das zu dulden, was ich eben also über ihn geflucht." So ist denn übereinstimmend mit dem Gebote des Orakels der Fluch und mit ihm das Schicksal des Thäters vor dem Volke ausgesprochen, und mit diesem Ausspruche hat der König sich und sein Handeln in dieser furchtbaren Sache fest gebunden. Ueberall sich hinzuwenden, alles zu wagen, wie für den eigenen Vater, damit er den Mörder fasse, ist sein fester Wille, dass das Werk seiner Einsicht und Kraft ihm gelingen werde, seine sichere Hoffnung. Die Aeltesten weisen jedes Mitwissen an der That und jede Kunde von dem Mörder zurück, deuten, als wollten sie dem Könige zu verstehen geben, dass nur die Götter solchen Frevel entdecken können, auf Phöbus hin, der allein die Frage lösen könne, und als der König, das Walten der Götter und den hohen Sinn ihrer Aussprüche ganz verkennend, in dem Wahne, ihm habe Apollo die Aufgabe vorbehalten, die Sache an das Licht zu ziehen, diese Hinweisung mit wenigen leicht hingeworfenen Worten beseitigt, versuchen sie, ihn wenigstens auf Tiresias, den göttlichen Seher, aufmerksam zu machen, von dem das Sicherste wohl zu vernehmen sei.[16]) Kreon hatte dem Könige bereits denselben Rath gegeben. Tiresias wird erwartet: er naht. Und nun beginnt eine Scene voll ergreifender Wirkung,

[16]) Auf die Frage, warum unmittelbar nach dem Morde der Seher nicht befragt worden sei, lässt sich manche Antwort geben, die ausser dem Bereich des Factischen liegt. Kreon selbst kann darüber keine Auskunft geben. Die einzig sichere Erklärung dieses Umstandes ist die, dass der Dichter auf diese Weise die strafbare Vernachlässigung derer erhöhen will, welche die Pflicht hatten, an das Göttliche zu denken.

welcher nur noch eine in dieser Tragödie an die Seite gestellt werden kann, vom Dichter mit bewundernswerther Kunst durchgeführt durch alle Stufen dramatischer Steigerung bis zu der entsetzlichen Offenbarung, dass kein anderer des Laios Mörder sei als der König. Die Würde, Hoheit und Sicherheit des Tiresias, „des berufenen Anwaltes des Göttlichen," und das stolze Vertrauen des Oedipus auf königliche Macht, auf wohlbegründeten Ruhm, auf längstbewährte Weisheit, verbunden mit hochfahrendem Sinne und leidenschaftlicher Aufregung, stehen einander in gewaltigem Conflicte gegenüber. Dass hier der Augenblick eingetreten sei, wo die verborgene Schuld an's Licht gebracht werde, wo eine vieljährige Grösse in sich selbst zusammenzusinken beginne, musste jeder Hörer mit Beben fühlen und dennoch fortgerissen werden von der kunstvollen Entfaltung menschlicher Leidenschaft.

Ehrfurchtsvoll von dem Könige empfangen und um Seherkunde über die dunkle That gebeten, will Tiresias, als er den Grund seiner Berufung vernimmt, unter Aeusserungen tiefen Schmerzes sich wieder zurückziehen. Doch Oedipus, von fruchtloser Sorge für die Rettung der Stadt und von dem unerwarteten Ausspruch des Orakels mächtig aufgeregt, sieht in Tiresias Benehmen nur Mangel an Liebe gegen das Volk und wirft ihm diesen vor; Tiresias wird zwar durch dieses Wort gereizt und erklärt es für unzeitig, sucht aber weiteren Erörterungen auszuweichen und will sich entfernen. Umsonst geht ihn das Volk an, zu bleiben; indem er andeutet, dass er den Grund des Unglücks kenne, weigert er sich fest, denselben zu enthüllen. Da bricht des Königs verhaltener Zorn los; erst wirft er ihm Gefühllosigkeit und Missachtung des Volkes vor, dann, weil er einen tieferen Grund in Tiresias Verhalten nicht zu suchen vermag, sogar Mitwissenschaft um die Mordthat, und als der Seher, durch diese Vorwürfe schwer gekränkt und heftig erregt, ihn selbst die Pest des Landes und den Königsmörder nennt, ja, auf noch schwerere Greuel hinweist, in die er verstrickt sei: da droht er ihm mit seiner

Macht, da nennt er seine Worte Lügen, da schilt er ihn blind an Geist und Augen, nicht achtend der drohenden Verkündigung desselben, dass er selbst gar bald von jedem unter dem Volk also werde gescholten werden. Ja, damit alle schlummernden Regungen seines Gemüthes an's Licht kämen, alle Verirrungen eines Argwohns, der nur in andern Schuld erkennen kann, sich offenbarten, wendet sich nun jener frühere Verdacht, dass von Theben aus die That angestiftet worden sei, weil der Seher doch nur Werkzeug in der Hand anderer sein könne, auf Kreon, „den treuen, früheren Freund[17]),“ hin, der, um ihn zu stürzen, sich „des „trugspinnenden, verschmitzten Gauklers,“ welcher bei Gewinn nur sehe, doch blind sei bei seiner Kunst, bediene. Denn ohnmächtig sei diese Kunst gegenüber der geistigen Grösse, durch die er einst das Land gerettet habe, als die Mantik keine Hilfe für die Noth finden konnte. Mit diesen frevelhaften Aeusserungen aber ruft er noch einmal den Seher zum Reden auf, und mit erschütternder Klarheit und Bestimmtheit sagt dieser ihm seine schauervolle Zukunft voraus, und dass sein unheilvolles Geschick noch an demselben Tage beginnen werde, an dem er, in der trügerischen Ueberzeugung, in Kreon und Tiresias die Schuldigen entdeckt zu haben, in vollem Glanze der Weisheit dazustehen wähnt.

Ohne auf den reichhaltigen Stoff, den diese theilweise stichomythisch gehaltene Scene für psychologische und ästhetische Bemerkungen darbietet, aus dem früher angegebenen Grunde einzugehen, wollen wir nur darauf aufmerksam machen,

---

[17]) Die Rücksicht auf die Gemüthsstimmung des Oedipus verlangt, diese Worte mit Plutarch, dem Scholiasten und neuern Auslegern ironisch zu nehmen. — Dass Oedipus seinen Schwager nach des Dichters Ansicht nicht bloss für den Anstifter der Beschuldigungen des Tiresias, sondern auch für den Mitwisser oder vielmehr Urheber des Mordes hält, geht daraus hervor, dass er theils den Seher beschuldigt, die That mit angestiftet und durch andere mit vollbracht zu haben, theils später Kreon offen für den Mörder erklärt.

wie Oedipus ungeachtet der Sprache des Stolzes und der Vermessenheit, die er führt, dennoch den Keim innerer Unruhe und Sorge aus dieser Unterredung mit hinwegnimmt. Wie sehr er sich auch sträubt: eine stillwaltende Scheu vor der Macht der heiligen Kunst, eine dunkle Mahnung wie an verborgene Schuld hebt sich aus der Tiefe seiner Seele hervor [18]), da, wo er zu triumphiren wähnt, beginnt seine Niederlage. Sie beginnt aber erst; denn noch ist ihm nichts gewisser, als Kreons Schuld und des Tiresias Betrug, und je bestimmter sich jene Unruhe und Scheu gestaltet, desto heftiger lehnt sich sein gekränkter Stolz und sein heftiger Sinn gegen die Mahnungen im Innern auf, wie der Dichter mit grosser Menschenkenntniss durchführt. Selbst der Chor, in vollem Entsetzen über die vernommenen Worte des Sehers, neigt sich noch auf die Seite des Königs; denn wie kann Oedipus der Mörder sein? Von einem Zwiste zwischen dem Labdakidenhause und dem Korintherfürsten Polybos ist nichts bekannt, und wie ein schützender Schild gegen alle Verdächtigung des Königs steht immer wieder dessen frühere Wohlthat gegen Theben da; über das Aeussere der Verhältnisse aber geht des Chors Einsicht und sein Urtheil nicht hinaus. Das zeigt er sogleich bei den Fragen, die Kreon, herbeigeeilt auf die Nachricht, dass sein Schwager ihn so hart angeklagt habe, über den Hergang der Sache an ihn richtet. Dass Oedipus sich so, wie er sagt, geäussert habe, bekennt er; den Grund wisse er nicht; was der Herrscher thue, könne er nicht durchschauen.

Dass Kreon so eilig herbeikommt, um das Nähere über die Beschuldigungen des Königs zu erfahren, zeigt hinlänglich, wie sehr erregt er durch die erhaltene Nachricht sei: die

[18]) Besonders ist der Umstand nicht zu übersehen, dass Oedipus des Sehers Worte: „Deinen Eltern, die dich erzeugten, galten wir für klug," so hastig aufgreift. Sie stehen sowohl in psychologischer Hinsicht mit dem Vorgange, den Oedipus später erzählt, als auch in dramatischer mit dem Motiv, das ihn zuletzt treibt, sein Schicksal bis auf das aeusserste zu verfolgen, in enger Verbindung.

Worte, welche er zu den Aeltesten spricht, drücken seinen innern Schmerz deutlich aus. Nicht nur das sei ihm so unerträglich, dass er durch Oedipus „harte Rede" in den Verdacht komme, diesem durch Wort oder That schaden zu wollen, so dass er lieber sterben wolle, als solch bösen Leumund vor dem Volke auf sich ruhen lassen, sondern auch der Umstand erfülle ihn mit Qual, dass er solcher Handlungsweise in einer Zeit grosser Noth für fähig gehalten werde. In dieser Aeusserung liegt nicht nur wieder der Ausdruck innigen Antheils an den Geschicken des Landes, sondern auch eine Berufung auf die günstige Meinung, in der er bisher bei dem Volke gestanden habe; von dieser letzteren Seite tritt auch eine Reizbarkeit hervor, die sich in dem Grade empfindlicher zeigt, je besser es der Fürst mit dem Volke zu meinen überzeugt ist, je höher er der Bürger Urtheil stellt: „Denn nicht gering", sagt er zu den Aeltesten, „ist der Nachtheil, den eine solche Rede bringt, sondern der grösste, wenn ich als schlecht bei dem Volke gelte, bei den Freunden und bei Euch." Worin dieser Nachtheil des also untergrabenen Rufes aber bestehe, darüber giebt die folgende Unterredung zwischen Kreon und Oedipus, der unterdessen wieder die Bühne betritt, den sichersten Aufschluss.

Der Dichter hat diese Unterredung nahe an die frühere, zwischen Tiresias und Oedipus geführte, gerückt und nur durch einen Chorgesang getrennt. Da sie für den Fortschritt der Handlung nur insofern von Bedeutsamkeit ist, als sie darlegt, wie die Seelenstimmung des Königs immer schwankender und unruhiger wird, so ist anzunehmen, dass sie vor allem dazu dienen soll, den Charakter des Oedipus in seiner leidenschaftlichen Ueberhebung und in seinem jedes Mass und jede Schranke überbietenden Trotze darzustellen und zu zeigen, wie er keine Besänftigung, keinen Gegengrund, keine Rechtfertigung annehmen und gelten lassen will, sondern, einmal vom Verdachte ergriffen, sich um so mächtiger von demselben beherrschen lässt, als er die Sicherheit seiner Person, seiner Würde, seines Ruhmes verletzt fühlt. Das ist die Weise

herrischer Naturen, die eben so ungemessen übergreifen, wenn sie ihre Grösse angetastet finden, als sie Gewaltiges, selbst bei den grössten äusseren Hemmungen, zu leisten vermögen, wenn sich glänzende Bahnen vor ihnen eröffnen. Den allberühmten Oedipus, den Retter des Staats aus höchstem Elende, den sieggekrönten Ueberwinder der Sphinx, den bewunderten und verehrten Beherrscher Thebens, der eben im Begriffe steht, durch seine Weisheit das Volk von neuem aus Verderben zu erlösen, will der Bund zweier Männer plötzlich seines Glanzes, ja seiner Herrschaft berauben! Hat er daher bereits nach einer Seite hin die Grenze menschlicher Besonnenheit überschritten, den Diener des Loxias, den erhabenen Seher, aus dessen Munde die göttliche Wahrheit selbst zu sprechen pflegt, mit frevelhaften Drohungen von sich getrieben, so wendet er nun seine Erbitterung auch gegen den erprobten Freund, gegen den Bruder seines Weibes, gegen den Liebling des Volkes. Dort schilderte der Dichter den Kampf der Vermessenheit gegen das Heilige, hier stellt er den Gegensatz dar, in welchem ruhiges Bewusstsein, Mässigung und Besonnenheit gegen die blinde Wuth gekränkter Selbstvergötterung tritt. Der Träger dieser Eigenschaften ist Kreon; man wird dieselben in keinem Worte vermissen, das er spricht, nicht weil er die Kunst der Rede dazu gebraucht [19]), die innersten Gefühle zu verbergen, sondern weil

[19]) Diese Worte: „Du bist im Reden mächtig, ich, von dir zu lernen, schwach," besonders, wenn man sie mit ähnlichen Aeusserungen im zweiten Oedipus verbindet, unterstützen nicht nur unsere Behauptung, dass der Dichter den Charakter des Kreon in diesen beiden Tragödien überhaupt in eine innere Uebereinstimmung zu bringen bestrebt war, sondern heben auch eine besondere Eigenschaft Kreons hervor, die man benutzt hat, um seinen Charakter zu verdächtigen. Wir können hier auf die Stellen im zweiten Oedipus nicht eingehen, bemerken aber, dass diese Eigenschaft mit dem Grundcharakter solcher Personen, wie sie in Kreon und Odysseus von der alten Tragödie dargestellt werden, eng zusammenhängt. Odysseus sagt im Philoktetes die bedeutsamen Worte:

Mir, Sohn des edlen Vaters, war als Jüngling auch
Die Zunge langsam und die Hand zu Thaten schnell.

er die Hoffnung hegt, durch die Macht klarer und überzeugender Darstellung den Argwohn des Königs zu besiegen, und zuletzt das Mittel in seinen Händen weiss, die ungerechten Beschuldigungen desselben durch eine nochmalige Anfrage in Delphi zu vernichten. Nur einmal überschreitet seine Aeusserung die besonnen gezogenen Grenzen der Rechtfertigung da, wo Oedipus auf seine Macht verweisend von dem gekränkten Manne unbeschränkte Unterwerfung fordert, selbst wenn er, der König, sich in seinem Argwohn irre. „Selbst dann," fragt er, „soll man sich unterwerfen, wenn der Herrscher schlecht ist?" und scheint in diese Worte so bittern Vorwurf zu legen, dass Oedipus die Aeltesten anruft, diese Aeusserung zu rächen. Wenn man die ganze Scene, wie sie der Dichter vor uns entfaltet, ohne vorgefasste Meinung verfolgt, so ist es unmöglich, in der Bereitwilligkeit, mit der Kreon zugesteht, den Rath zu Tiresias Berufung gegeben zu haben, in der Billigkeit, mit der er Oedipus Drohung für gerecht erklärt, wenn er der Mann wäre, für den er ihn halte, in der Zurückhaltung, mit der er sich über Thatsachen ausspricht, deren Zusammenhang er nicht zu erkennen vermag, in der Offenheit endlich, mit der er seine Lebensgrundsätze darlegt: es ist unmöglich, behaupten wir, in allen diesen Zügen einen anderen, als den rechtlichen Charakter zu erkennen. Dass der besonnene Mann überhaupt lieber ohne Macht frei sein, als in Besitz derselben sich von Furcht quälen lassen wolle, dass er, Kreon, kummerfreies Walten und Herrenthum, wie er es bei seiner Verwandtschaft mit Oedipus inne habe, der Königsgewalt weit vorziehe, dass er nichts andres sich ersehne, als „das Schöne bei Gewinn[20]),"

Jetzt, durch Erfahrung reifer, seh' ich wohl: es ist
Der Menschen Zunge, nicht die That, die alles lenkt.

Wer denkt hierbei nicht an die homerische Forderung an tüchtige Männer Il. ι, 443?

[20]) Mit Recht macht Schwenck in seinem Programme über des Sophokles Philoktetes S. 12 Anmerk. darauf aufmerksam, dass die Worte, die Odysseus spricht (V. 111): „wenn du etwas zu Gewinn

dass das Vertrauen der Bürger, seine Wirksamkeit für sie bei dem Könige, das freundliche Verhältniss zwischen denselben und ihm dasjenige sei, was er für den schönsten Gehalt seines Lebens erachte: das sind die Ansichten, die er mit einfachen und deutlichen Worten dem königlichen Schwager eröffnet. Wären diese Ansichten nicht die seinigen, hätte er sie bis zu jenem Augenblicke nicht bethätigt, so würde der Dichter sie ihn nicht gerade in einem Momente darlegen lassen, wo er theils die Schärfe des Blickes zu fürchten hat, die mit der leidenschaftlichen Gereiztheit des Gegners verbunden zu sein pflegt, theils von diesem vor den Augen der Aeltesten auf das härteste der Falschheit und der Täuschung beschuldigt zu werden befürchten muss. Zwar könnte man sagen, in den bisherigen Anklagen des Königs gegen ihn liegt schon die Zurückweisung seiner Behauptungen. Dagegen lässt sich eben nur bemerken, dass diese Anklagen, wie sich zeigt, falsch sind, obgleich sie der König noch einmal in seiner starren und blinden Hitze wiederholt. Für Kreon spricht ausserdem die Bemerkung des Chors, der dessen Rede für begründet erklärt und dem Könige warnend zuruft, sie zu beachten. Und lägen die Verhältnisse der Thronfolge in jenen Zeiten gewisser vor uns da, als der Fall ist, so würden wir, auf die Periode hindeutend, wo Kreon, anstatt nach Laios Tode sich des Thrones zu bemächtigen, einen anderen Herrscher für Theben sucht[21]), eine glänzende fac-

thust, ziemt es nicht zu zaudern," die, ausser dem Zusammenhange genommen, den Odysseus in den Verdacht bringen könnten, als hege er den schlechten Grundsatz, man dürfe alles, auch das Schlechteste thun, wenn es Gewinn bringe, in einem milderen und eingeschränkteren Sinne genommen werden müssen. Auch der Jüngling Orestes in der Elektra, der nicht als ein Bild der Schlauheit oder Lebenserfahrung aufgestellt sei, sage: „ich halte kein Wort, wenn Gewinn dabei ist, für schlecht," und meine es nur in seinem Sinne, nicht in dem weitesten und allgemeinsten. In diesem Sinne ist auch Kreons Wort zu deuten.

[21]) Es ist nicht unwichtig, dass Euripides im Prologos der Phönizierinnen (V. 45 ff.) Jokaste sagen lässt: „Als hierauf die Sphinx durch Raub die Stadt verheerte und mein Gemahl nicht mehr lebte, liess

tische Bestätigung der Wahrheit dieser Grundsätze aufweisen können. Umsonst lässt endlich der Dichter ihn seine Rede nicht mit einer Sentenz schliessen, die er unmöglich einem Heuchler in den Mund gelegt haben kann, die, kräftiger als alles Vorausgegangene, auf den Inhalt früherer Verhältnisse zurückweist und auch dadurch wichtig ist, dass sie sich für Oedipus selbst fast prophetisch gestaltet: „den braven Freund verstossen, heisst das Leben von sich stossen, das man am meisten liebt. Die Zeit allein erweiset den gerechten Mann, den schlechten offenbart ein einz'ger Tag."

Wir bemerkten oben, dass Kreon nur einmal die Schranke der Mässigung in seiner Vertheidigung gegen den König überschritten habe. Unmittelbar nach den Worten, in denen diese Ueberschreitung hervortritt, legt ihm der Dichter, als der König die Aeltesten gewissermassen zur Hilfe auffordernd gegen das, was Kreon gesprochen hat, ausruft: „O Stadt! o Stadt!" die Worte in den Mund: „Auch ich habe Antheil an der Stadt, nicht du allein!" In diesen Worten spricht sein Selbstgefühl sich am deutlichsten aus; von hier an würde offenbar der Kampf zwischen ihm und Oedipus energischer geworden sein, wenn nicht Jokastes Dazwischenkunft die Streitenden getrennt hätte. Das beweist nicht nur die Aufregung, mit der Kreon seiner Schwester die Drohung ihres Gemahls mittheilt, sondern auch die Verwünschung, die er auf Oedipus wiederholte Anklage gegen sich selbst ausstösst, wenn des Königs Verdacht gegründet wäre.

Die vereinten Bitten des Chors und der Königin, die beide ein gewichtiges Zeugniss für Kreons Rechtlichkeit ablegen, dennoch aber in der Ueberzeugung, der König würde sich durch diese Hinweisung allein nicht besänftigen lassen, besonders den Eid in die Wagschale legen, den er geschworen hatte, im Grunde also dadurch eine innere Disharmonie zwischen den beiden Fürsten bei aller äusseren

---

mein Bruder Kreon öffentlich der Schwester Hand zum Lohne dem verheissen, der den Räthselspruch der weisen Jungfrau lösen werde."

Freundlichkeit der bisherigen Verhältnisse voraussetzen lassen, bestimmen endlich Oedipus, den Schwager zu entlassen, mit Worten jedoch, die von neuem die Ueberzeugung aussprechen, dass dieser seinen Untergang beabsichtigt habe. Er vermag somit durchaus nicht zu der Ahnung zu gelangen, dass Tiresias Recht habe, wenn er sagte: „Nicht Kreon, sondern du bist dein Verderben;“ nur ausser sich sieht er die Gefahr, die er fürchtet und nur voll Hass kann er sich von dem Manne trennen, der ihm bei seiner Entfernung mit Recht noch die Mahnung giebt, dass ein solcher Sinn, wie der seinige, die grösste Pein sei. Macht der Dichter auf diese Weise vollends klar, was er mit dieser Scene beabsichtigt habe, so kann sich der Grundgedanke selbst, von dem er Kreon erfüllt sein lässt, nicht bündiger aussprechen, als in dem Troste, in dem dieser von Oedipus scheidet, wenigstens vor dem Volke gerecht dazustehen; der Mann des Volks zu sein, dahin geht die ganze Richtung seines Lebens, darauf sind alle seine Bestrebungen hingewendet.

Von jetzt an entwickelt sich die Handlung in grausenhafter Schnelligkeit. Jokaste will die Ursache des Streites kennen lernen; der Chor, beiden Männern das Unrecht beilegend, spricht sich besänftigend aus; darin erkennt Oedipus nur dessen Anhänglichkeit an Kreon und, indem er ihn deshalb tadelt, eröffnet er Jokaste selbst, was sie wissen will; dabei beschuldigt er Kreon aufs neue und mit ihm „den ränkevollen Seher.“ Den Gemahl zu beruhigen, die Nichtigkeit der Priesterworte zu beweisen, theilt die Königin ihm mit, dass einst auch dem Laios der Ausspruch ertheilt worden sei, ihn werde das Loos treffen, durch den Sohn, den sie ihm gebären würde, zu sterben. Und doch sei Laios durch Räuber Hand auf einem „Dreiwege“ umgekommen; jenem Kind aber habe Laios sogleich nach der Geburt die Fussgelenke zusammenschnüren und durchbohren und dasselbe in ödes Gebirg aussetzen lassen. Deshalb brauche man vor Seherworten nicht zu beben. Also Verachtung des Heiligen von einer andern Seite, von demselben Weibe, das, anstatt

dem Mörder des unglücklichen greisen Gemahles nachzuspüren, zu einer zweiten, vielleicht erwünschten Ehe rasch die Hand geboten und in derselben mit strafbarer Leichtfertigkeit die Erfüllung einer heiligen Pflicht ganz und gar vergessen hatte; das sich jetzt sogar, um den aufgeregten Gatten auf den Standpunkt ihres Leichtsinns zu erheben, fast spottend einer That rühmte, die alles menschliche Gefühl empört, indem sie überdies dem früheren Gemahle selbst die Ausführung derselben zuschreibt, während, wie sich später durch den Mund desselben Dieners, der die That vollziehen sollte, aber menschlicher dachte als sie, offenbart, dass sie es war, welche die Ausführung leitete! — Doch dasselbe Wort, das ihrer Absicht nach den König von seiner leidenschaftlichen Stimmung befreien sollte, musste dazu dienen, die Schuld desselben immer deutlicher zu enthüllen. Der Dreiweg, den die Königin erwähnte, die weiteren Angaben des Ortes, der Zeit, der Gestalt des Laios, Oedipus Aehnlichkeit mit ihm — alles dieses erweckt in dem Könige eine furchtbare Erinnerung an eine Begebenheit seines eigenen Lebens; die durch den Zorn zurückgedrängte Unruhe taucht wieder auf, die Scheu vor dem Göttlichen regt sich wieder, und jetzt zum ersten Male spricht er das entsetzliche Bekenntniss aus, „dass der Seher wohl recht gesehen habe." Die Zahl der Begleiter des Laios vollendet die Qual des Fürsten. Weise benutzt jetzt der Dichter diesen Umstand. Einer war damals entronnen; er lebt noch, seine Aussage muss entscheiden. Jokaste wird bestimmt, nach ihm zu senden. Doch möchte auch sie wissen, was denn die Ursache des Entsetzens sei, das den König plötzlich ergriffen habe. Da erzählt er ihr die Geschichte seiner Jugend, wie er, den Korintherfürsten Polybos und dessen Gattin Merope als seine Eltern verehrend, einst beim Gelage von einem betrunkenen Manne durch die Behauptung beschimpft worden sei, er sei „ein untergeschobenes Kind;" wie er auf die, zwar von Unwillen gegen jenen Mann begleitete, aber ungenügende Erklärung der von ihm befragten Eltern nach Delphi gewandert sei, um

Gewissheit zu erlangen, wie der Gott ihm aber, anstatt seine Frage zu beantworten, die Weissagung ertheilt habe, „er würde seiner Mutter sich vermählen und ein Geschlecht erzeugen, den Menschen unerträglich anzusehn, den Vater aber, der ihn erzeugt, ermorden.“ Da habe er beschlossen, von Korinth weithin zu fliehen, wo der Schicksalsspruch nicht erfüllt werden könne. Auf dieser Wanderung sei er in die Gegend gekommen, wo, wie er jetzt vernehme, Laios erschlagen worden sei. In derselben Gegend, unter denselben Umständen habe er damals im Zorne der Gegenwehr einen Greis getödtet: „Wenn es nun sich findet, dass dieser Fremde Laios war — wer wäre dann unglückseliger als ich?“ — über sich selbst hätte er dann den Fluch ausgesprochen, ein verruchter, ein schuldbeladener Mann stände er dann da. Von Theben müsste er fliehen, Korinth müsste er meiden, um des Orakels Ausspruch nicht zu erfüllen, und wohl hätte der recht, der spräche, dass ein „harter Gott dies über ihn verhängt habe.“ [22])

---

[22]) Diese Stelle (V. 828) und die Worte des Chors (V. 905 ff.) dürften vielleicht die einzigen bestimmteren Andeutungen im ersten Oedipus sein, dass Oedipus sündigen musste, weil die Götter es so gewollt und ausgesprochen haben. Dabei darf aber durchaus nicht übersehen werden, dass Oedipus Worte sehr bedingt lauten und die Aussprüche des Chors nach dem Standpunkte gedeutet werden müssen, den dieser in der griechischen Tragödie einnimmt. Dass die Antinomie, welche zwischen göttlicher Einwirkung und Vorherbestimmung und zwischen der sittlichen Freiheit des Menschen stattfindet, auch bei den Griechen eine grosse Rolle spielte, ist gewiss: zu bestimmen, wie weit dies in den alten Tragödien geschah, unterliegt noch immer selbst nach den schätzbarsten Untersuchungen — wir verweisen nur auf Nägelsbach und Nitzsch — vielfachen Schwierigkeiten. So viel scheint uns aber gewiss, dass wenigstens Sophokles auf einem Standpunkte stand, von dem aus die Gewalt des Schicksals zwar gefühlt und geahnt wird, auf des Menschen Thun und Lassen aber nicht unmittelbar bestimmend einwirkt. Vielmehr stellt er die freie Harmonie des menschlichen Handelns mit dem Willen der Götter als das höchste Problem

Von Entsetzen ergriffen bei dem Gedanken, dass das geahnte Verbrechen von ihm begangen sein könnte, wendet sich Oedipus an die Macht der Götter, bittet sie, ihn nie den Tag sehen zu lassen, an dem er solcher That überführt würde, und folgt begierig dem einzigen Hoffnungsschimmer, den ihm der Chor zeigt, dass des entkommenen Dieners Aussage, eine Räuberschar habe Laios erschlagen, ihn von dem Verbrechen lossprechen werde. Jokaste bestätigt zu seinem Troste diese Aussage wiederholt, und wiederholt ist sie bestrebt, die Wahrheit der Seherkunst dadurch zu entwürdigen, dass sie, verstrickt in die irreleitende Logik der Selbsttäuschung, behauptet, selbst wenn der Diener abweiche von der früheren Angabe und aussage, dass Laios von einem einzelnen Manne erschlagen worden sei, könne nichts entschieden werden gegen Oedipus. Denn dass Laios durch seinen Sohn getödtet werden solle, hat Apollo geweissagt. Und doch kann dies nun nicht der Fall gewesen sein; denn Laios Sohn starb ja sogleich nach seiner Geburt: also — dies ist der Trugschluss des verblendeten Weibes — braucht man um Weissagungen sich nicht zu bekümmern.[23])

Trüge Jokaste in ihrem Herzen Scheu vor dem Göttlichen und Achtung vor den Offenbarungen und Erscheinungen desselben, so würde sie hier schon an ein Drittes, was neben jener Annahme möglich ist, mit Entsetzen denken. Doch indem sie an unheiligem Sinne und Streben festhält, sieht sie die Widersprüche nicht, in die sie verfällt, und will nur den Gemahl von der Qual und Furcht befreien, die sich seiner bemächtigt haben. Dass er den Laios getödtet habe, wer kann dies beweisen? Apollos früherer Ausspruch rettet ihn, desselben Gottes Weissagung aber, die an des Königs Herzen

---

der sittlichen Welt hin. Das ist ganz besonders im König Oedipus der Fall.

[23]) Unwillkürlich erinnert man sich bei Jokastes Charakter und Handlungsweise an Isabelle in Schillers Braut von Messina. Doch steht Isabelle auf einem bei weitem höhern sittlichen Standpunkte.

nagt, ist nichtig; denn die Prophezeiungen täuschen sammt und sonders.

Der Chor fühlt in seiner Ehrfurcht vor dem Heiligen das Grauenhafte dieser Sophistik des Wahns, erkennt die ganze Trostlosigkeit solcher Gesinnungen und spricht dies in einem kräftigen Gesange aus, in dem er Frömmigkeit und Unsträflichkeit in Wort und That preist, die Folgen des Uebermuths gegen die göttlichen Satzungen zeigt und die Erwartung ausspricht, dass Zeus die Heiligkeit seiner Orakel retten werde. Ja, als erhöbe sich in Jokastes eigener Seele eine Regung früheren Glaubens, tritt sie wieder aus dem Palaste hervor, um in argem Contraste gegen ihre leichtsinnigen Reden dem Apollo zu opfern, damit er ein heiteres Rettungslicht in die nächtliche Sorge ihres Gemahls sende. Im Grunde aber tritt in dieser Handlung ihre Haltungslosigkeit nur noch deutlicher hervor: sie spottet des Göttlichen und doch wendet sie sich gleich darauf wieder zu den Göttern, weil sie sich in ihrer peinlichen Lage nicht zu helfen weiss. Nur die Noth und die Macht der Gewohnheit treibt sie zu ihrem Gebete, wie Klytämnestra in der Elektra mitten in ihrem sündlichen Treiben, durch Träume erschreckt, sich dem Lykier flehend naht.

Und durch jene Ironie, mit der namentlich in dieser Tragödie der Mensch da dem Abgrunde immer näher zugeführt wird, wo seine Bahn sich zu lichten scheint, erhebt sich jetzt — und damit tritt die Peripetie im Aristotelischen Sinne des Wortes ein — ein Rettungsstern für Oedipus Geschick in der Nachricht, die ein Bote aus Korinth bringt, dass Polybos gestorben sei, das Volk den Thebanerfürsten zu seinem Herrscher begehre. Schnell sieht sich Jokaste von ihrer Qual befreit und, zurückkehrend zu der Grundstimmung ihres ganzen Lebens, ruft sie triumphirend aus: „Wo seid ihr nun, ihr Göttersprüche?“ Eilig wird Oedipus aus dem Palaste herbeigeholt, die Freudenbotschaft ihm verkündigt, und freier schlägt das beängstigte Herz des Königs. Auch sein erster Gedanke ist die Nichtigkeit der pythischen

Worte. Doch ist aus seinem Gemüth noch nicht alle Scheu vor dem Himmlischen entschwunden; wieder ruft es mahnend und warnend aus seinem Innern, dass ja die Mutter noch lebe, und dieser innere Ruf erfüllt ihn mit Zagen. Da tritt die Königin mit der ganzen Gottlosigkeit eines dem Scheinleben und dem Genuss des Augenblicks ergebenen Weibes auf und sucht dem noch immer fürchtenden Gemahl die Nothwendigkeit einzureden, dass der Mensch am besten sich um nichts absorge, sondern harmlos dahin lebe, wie er könne, als lege sie es darauf an, das Schicksal herauszufordern. Und es naht mit rascher Eile. Der Bote hört von dem Bangen des Königs; in dem Wahne, dieses zu beendigen, eröffnet er ihm, dass er nicht der Sohn des Korintherfürsten sei, dass er selbst ihn als Kind mit durchbohrten Füssen in des Kithärons waldigen Schluchten von einem Hirten des Laios erhalten und nach Korinth gebracht habe. Dass dieser Hirt noch lebe, dass er derselbe sei, nach welchem Jokaste gesendet habe, äussert der Chor. Die Königin aber steht schon eine Weile sinnend da; sie will die weitere Entwicklung verhindern [24]), umsonst: der alte Drang, sein Geschlecht auszukundschaften, treibt den König unaufhaltsam vorwärts, mit diesem Drange verbindet sich sein Stolz, da er glaubt, Jokastes Warnung beruhe bloss auf der Furcht, ihr Gemahl möge als Sohn niedriger Eltern erkannt werden; er befiehlt gebieterisch, den Hirten herbeizuführen. Jokaste wartet dessen Ankunft nicht ab, mit den Worten: „Weh dir, du Armer! Dies allein vermag ich dir noch zuzurufen, andres nimmermehr!“ eilt sie fort in den Palast.

Noch einmal zeigt sich Oedipus in aller Stärke seines Selbstgefühls. Nicht ahnend die ganze Schwere der Katastrophe, die seiner harrt, die erwartete Lösung der Verwick-

[24]) Wir können Wunder durchaus nicht beistimmen, wenn er Bothes Meinung, dass Jokaste längst durch den entkommenen Sklaven gewusst habe, wer der Mörder des Laios gewesen sei, zu der seinigen macht. (Vergl. Zeitschrift für Alterthumswissenschaft. Neunter Jahrgang. Heft 7. S. 714.)

lung immer auf einer Seite suchend, wo sie nicht erfolgen sollte, immer wieder zurückgetrieben auf die äusseren Verhältnisse seines Lebens, erklärt er, gefasst zu sein auf alles, was da kommen möge; sein Geschlecht müsse er kennen lernen, wär' es auch noch so niedrig, gross würde er dennoch dastehen, „ein Sohn des Glücks!" Noch einmal glänzt selbst dem zagenden Chor die Hoffnung freudiger Enthüllungen entgegen: da erscheint der Hirt und mit ihm der schwere Fall. Die beiden Diener erkennen einander; der alte Hirt des Laios weigert sich zwar anfangs, die verlangten Mittheilungen zu machen, doch Drohungen des Königs nöthigen ihn zum Reden. Immer näher rückt das entscheidende Wort, bis endlich Oedipus vernichtet den ganzen Umfang seines schrecklichen Schicksals vor sich sieht und mit dem Ausruf: „O Licht, zum letzten Male schau' ich heute dich!" in den Palast stürzt. Schaudernd steht der Chor, bejammert den traurigen Fall des hochbeglückten, weitberühmten, machtvollen Gebieters und endet den Trauergesang mit der rührenden Klage, dass er den Mann fallen sehen müsse, der einst sein Retter gewesen war. Und was er schon vorher geahnt hatte, dass Jokastes eilige Entfernung nur Schlimmes zu bedeuten habe, bestätigt sich. Ein Diener kommt aus dem Hause und verkündet die Schrecken erregende Nachricht, dass Jokaste sich erhängt, Oedipus, nach vergeblichen Versuchen, ein Schwert zu erlangen, als er die unglückliche Mutter und Gattin todt vor sich sah, mit den Spangen ihres Kleides sich die Augen durchbohrt habe und nun mit der Wuth der Verzweiflung unter schrecklichen Aeusserungen das Thor öffnen wolle, um sich in seinem elenden Zustande allen Thebanern zu zeigen und dann sich selbst aus dem Lande zu verbannen. Kaum hat der Bote diese letzten Worte gesprochen, so erscheint Oedipus, von Dienern geführt, ein Bild der traurigsten Verwandlung.

In dem Kommos, der nach Oedipus Erscheineu zwischen diesem und dem Chore beginnt, spricht sich auf der einen Seite theils Wehmuth, theils Entsetzen über den Zustand aus,

in dem der König erscheint, auf der andern das stürmische Wogen eines über die eigenen Verbrechen und die Schuld anderer bis ins Innerste erschütterten Gemüthes. Des Augenlichts habe er sich berauben müssen, damit er weder hier seine Kinder, noch drunten im Hades Vater und Mutter schauen könne; auch des Gehörs wünschte er beraubt zu sein, um auch nichts mehr zu hören von den Leiden allen, die ihn betroffen hätten: dazwischen Verwünschungen über sich und seine Thaten und über die, welche ihn einst gerettet hatten; endlich das erneuerte Begehren an die Aeltesten, ihn fern zu verbergen, ihn zu tödten, hinauszuwerfen in das Meer, damit sie nie ihn wiedersähen, ihn, den Mann des Jammers. Der Chor entgegnet diesen Aeusserungen, dass nur der seinen Wunsch zu erfüllen vermöge, der von nun an statt seiner des Landes Hort sei und eben herbeikomme, Kreon. Sowie Oedipus dieses vernimmt, spricht er, in tiefem Schmerz des Unrechts, das er diesem Manne angethan habe, sich erinnernd, den Zweifel aus, ob Kreon noch auf die Worte seines Vertrauens achten werde [25]), da dasselbe durch den früheren Verdacht gegen ihn so schlecht gerechtfertigt sei. Kreon hört diese Aeusserung während seiner Annäherung und kommt dem Unglücklichen mit der Versicherung entgegen, dass er nicht erschienen sei, um seiner zu spotten oder ihm wegen seiner Vergehungen Vorwürfe zu machen. Zugleich ruft er, aufgeregt durch den jammervollen Anblick, welchen Oedipus dem Volke darbietet, und von religiöser Scheu angetrieben, denjenigen, die ihn aus dem Palaste geführt hatten, tadelnd zu, sie sollten, wenn sie sich vor den Menschen nicht schämten, doch wenigstens den allsehenden Helios scheuen, dass sie solchen Greuel, den selbst die Elemente zurückstiessen, unverhüllt zeigten, und befiehlt ihnen, den König auf das eiligste zurückzuführen, weil nur den Anverwandten

---

[25]) V. 1420 f. Weder Neues Ansicht nämlich, dass πίστις in dieser Stelle *obsequium* bedeute, noch Wunders Erklärung: *quae mihi merito fides habebitur?* scheint uns richtig.

die fromme Pflicht obliege, der Anverwandten Leid zu sehen und zu hören. Wir finden diese Worte so menschlich natürlich, dass wir es Kreon, dem nächsten erwachsenen Anverwandten des unglücklichen Fürsten verargen würden, hätte er seinen Tadel nicht auf solche Weise ausgesprochen. Auch zeigt das Stillschweigen, mit dem der Chor diese Worte aufnimmt, dass Kreons Ansicht in den antiken Vorstellungen begründet lag. Der Dichter würde auch offenbar den kläglichen Zustand des Königs nicht auf die Bühne gebracht haben, wenn er nicht, wie bei den Schmerzen des Philoctetes, in diesem Zustande den Beginn der allmählichen Läuterung hätte vor Augen stellen wollen, zu der die Schlussscene dieser Tragödie überhaupt den Uebergang bildet. Schon deswegen aber ist nicht anzunehmen, dass es des Dichters Absicht gewesen sei, in Kreons Worten einen Zug seiner Heuchelei darzustellen, der hier entweder höchst störend gewesen wäre oder bei der anderweitigen Anspannung des Interesses der Zuschauer nicht bemerkt werden konnte. Selbst Oedipus Gefühl ist weit entfernt, Ungehöriges oder Täuschendes in Kreons Aeusserungen zu finden; dankbar erkennt er vielmehr die Schonung an, die dieser wider sein Erwarten in edler Gesinnung ihm, dem schlechtesten der Menschen, angedeihen lasse.

Zwar könnte man diesen Aeusserungen einen Theil ihrer Beweiskraft durch die Bemerkung entziehen wollen, dass der Dichter in dieser Scene den König in einem Zustande darstelle, welcher eben so weit in der Verachtung, die er gegen sich selbst hegt und ausdrückt, über die Linie des Wahren und Geziemenden hinausgehe, wie früher in seiner Selbstüberschätzung. Und allerdings will Sophokles, indem er Oedipus so harte Vorwürfe über sich und seine Vergangenheit ausstossen lässt, den jähen Uebergang aus jenem Uebermuthe in diese Selbstverachtung mit recht lebendigen Farben malen; auch ist es erfahrungsgemäss, dass der Mensch in solchen heftigen Augenblicken plötzlicher Selbsterkenntriss alles um sich her milder beurtheilt, als Menschen und Verhältnisse

es vielleicht verdienen. Allein theils steht eine solche Beurtheilung der Wahrheit und Gerechtigkeit immer näher, als die entgegengesetzte, theils könnte sie nur dem Grade, nicht dem Grunde nach gemissbilligt werden. Zudem zeigt sie sich hier in Einklang mit den vorausgegangenen Thatsachen.

Es ist jedenfalls eine natürliche Folge dieses Gemüthszustandes und dieser Ansicht über sich und Kreon, dass Oedipus auch an diesen, wie früher schon an die Landesältesten, die Bitte richtet, ihn auf das schnellste aus dem Lande zu vertreiben; er flehe darum nicht um seiner eigenen Person willen, sondern in Kreons Interesse. Offenbar deutet er mit diesen Worten theils auf die Berechtigung seines Schwagers hin, sich der Regierung zu bemächtigen, theils auf das Unheil, das sein längerer Aufenthalt in Theben dem Staate bringen werde. Diese Berechtigung gründete sich allerdings nicht nur auf die Minderjährigkeit der Kinder des Oedipus, sondern auch auf den Fluch, mit dem die ganze Familie desselben beladen war. Wenn nun Kreon in beiden Fällen das Erwartete nicht sogleich vollführt, so giebt uns der Dichter keine weitere Auskunft über dessen Handlungsweise, als dass er ihn das ausgesprochene äussere Motiv jener Bitte übergehen, auf die Bitte selbst aber antworten lässt: „Es wäre schon geschehen, wisse wohl, wenn ich nicht zuerst von dem Gotte zu erfahren wünschte, was zu thun sei.“ Diese Antwort aber erscheint insofern befremdend, als der Gott ja bereits den deutlichen Befehl gegeben hatte, den Mörder zu verbannen. Entweder müssen wir also, so scheint es, annehmen, dass Kreon wider des Gottes Willen den Schuldigen zurückbehalten wolle, um eine weitere Absicht mit ihm auszuführen: zu dieser Annahme berechtigen uns aber die folgenden Worte Kreons durchaus nicht; oder diese Worte enthalten den einfachen und wahrhaftigen Ausdruck seiner Ansicht. Oedipus war nicht allein der Mörder des Landesfürsten, er war auch der Mörder seines Vaters, er hatte in blutschänderischer Ehe mit der Mutter gelebt, er hatte sich überdies bereits selbst auf das jämmerlichste bestraft

und mit ihm hatte die Mitschuldige seines Verbrechens schwere Strafe an sich verübt. Unter diesen Umständen hatte Kreon Gründe genug, sich zu einem Aufschub der von dem Gotte geforderten Verbannung zu bestimmen. Ob ihn überdies Rücksicht auf die Bürger, denen er für sein Verfahren Rechenschaft schuldig war, bei demselben leitete, ob er die Strafe, welche Oedipus gegen sich verhängt hatte, für noch schwerer hielt als die Verbannung und darum für genugthuend, sind Fragen, die sich füglich bejahen lassen. Für jene Rücksichtnahme spricht der ganze Standpunkt, den Kreon den Bürgern gegenüber einnimmt; für diese Ansicht sprechen die Worte des Königs selbst, der mit Verwunderung fragt, ob man denn es wage, für ihn den gottverhassten Mann noch weiter bei dem Orakel anzufragen. Und wenn Kreon dieser Frage die Bemerkung entgegenstellt, er selbst werde ja nun auch dem Gotte Glauben schenken, so wird durch dieselbe jene Auffassung nur unterstützt. Denn da Oedipus selbst die Verbannung fordert, eine härtere Strafe auch nicht erwartet werden kann, so kann hier nur an eine Milderung gedacht werden. Freilich spricht Kreon später, nachdem er den König, der von neuem um Verbannung fleht, wiederholt darauf verwiesen hatte, diesen Wunsch könne nur der Gott verleihen, auf seine Aeusserung: „Doch als der Gottverhassteste steh' ich da," die Worte: „Deshalb eben wirst du deinen Wunsch vielleicht erreichen." Aber diese Worte beziehen sich, abgesehen von der bedingten Form, in der sie ausgesprochen werden, unmittelbar auf den Zweifel des Königs, ob Apollo auch seinen heissen Wunsch, in die Verbannung gesendet zu werden, gewähren werde, da er den Göttern so verhasst sein müsse, dass sie selbst darin ihm nicht willfahren werden. Bist du den Göttern wirklich so verhasst, meint Kreon, so werden sie dir vielleicht auch noch diese harte Büssung, nach der du dich so heftig sehnst, gewähren. Wer übrigens darin, dass Kreon die Erwartung ausspricht, Oedipus werde doch nun den Göttern glauben, einen unzarten Vorwurf über dessen frühere

Verblendung findet, der vergisst, dass der Dichter mit sich selbst in Widerspruch kommen würde, wollte er die Person, die er im Anfange dieser Scene so schonend und theilnehmend dargestellt hatte, am Ende derselben mit Spott sich äussern lassen. Auch der mittlere Theil der Scene spricht dagegen. Der Dichter hat in demselben mit grosser Kunst das Schwanken im Gemüthe des unglücklichen Königs dargestellt, so jedoch, dass Ergebung in den Willen der Götter und rührende Milde der Gesinnung die Oberhand behalten. Bald scheint er sich nämlich zu beruhigen bei dem, was die Götter über ihn verhängen werden, bald strebt er fort aus dem Lande; dazwischen bittet er Kreon um ein Grab für sie, die er weder Mutter noch Gattin zu nennen wagt; vor allem aber bejammert er das Geschick seiner beiden unerwachsenen Töchter, legt Kreon die Sorge für sie ans Herz und fleht ihn um die Gunst an, dass er sie umarmen, seinen Schmerz mit ihnen ausweinen dürfe. Auch hier handelt Kreon auf ehrenwerthe Weise. Noch ehe Oedipus bittet, hat er bereits nach den Mädchen gesendet; sie kommen eben herbei, Oedipus hört ihr Schluchzen und, dankend für Kreons Gunst, streckt er den Armen die Hände entgegen, zieht sie an seine Brust und schüttet die Sorge und den Schmerz des väterlichen Herzens vor ihnen aus. Noch einmal wiederholt er die Bitte, dass Kreon Vaterstelle an ihnen vertreten möge, bestimmter und dringender; dieser verspricht ihm die Erfüllung derselben auf sein Begehren durch förmlichen Handschlag, sucht aber zugleich die trauervolle Scene durch die Mahnung zu beendigen, dass Oedipus nun dem Jammer ein Ziel setze und in den Palast zurückkehre. Ungern zwar, doch nicht widerstrebend, selbst dann nicht, als Kreon ihm die Begleitung seiner Töchter verweigert, lässt sich der Unglückliche zurückführen. Der Chor beschliesst die Tragödie mit der warnenden Hindeutung auf Oedipus ehemalige Weisheit und Grösse und auf sein jetziges Unglück, und mit der schon im letzten Stasimon ausgesprochenen Lehre: „dass kein Sterblicher glücklich zu preisen sei vor des Lebens Vollendung."

Blicken wir noch einmal auf die Bedeutung zurück, welche der Dichter Kreons Charakter im Gange der Handlung anweist, so scheint es uns fürs erste zwar deutlich zu sein, dass dieser Charakter nicht für eine Hauptperson angelegt ist, wie in der Antigone, dennoch aber tritt er so bestimmt und selbständig hervor, dass wenigstens ein Theil des Interesses, welches die Tragödie in Anspruch nimmt, auch auf ihn übergeht. Denn wir dürfen nicht übersehen, dass ihn der Dichter gerade in den Scenen erscheinen lässt, die von höchster Wichtigkeit sowohl für die Entwickelung der Handlung, als für die psychologische und dramatische Zeichnung des Königs Oedipus sind. Er tritt zuerst in den Augenblicken der höchsten Noth als Ueberbringer derjenigen Botschaft auf, deren Inhalt die ganze Handlung gewissermassen in Bewegung setzt; sodann erscheint er in der Mitte der Handlung nach den Eröffnungen des Sehers über des Oedipus Schuld in einer Situation, in welcher dieser zum letzten Male die volle Macht der Leidenschaft, das volle Bewusstsein menschlicher Grösse offenbart; endlich nach der Katastrophe in den Momenten der grössten Demüthigung des unglücklichen Königs. In allen diesen Situationen hat ihn der Dichter in eine gegensätzliche Stellung zu Oedipus gebracht. Zuerst nämlich stellt er offenbar die Unscheinbarkeit eines untergeordneten, nur dem Dienste des Vaterlandes und des Herrschers gewidmeten Lebens dar, gegenüber dem scheinbar beneidenswerthen Lose des unglücklichen Regenten. Sodann wird dieser äussere Gegensatz zu einem innern; Kreon repräsentirt das Gegenbild zu der egoistischen und herrischen Natur des Königs. Endlich gestaltet sich dieser Gegensatz zu einem tragischen, insofern Kreon vor demselben Manne, der ihn der Verschwörung gegen sein Leben und seinen Thron bezüchtigte, ihm mit dem Tode drohte, ihn als Verbrecher behandelte, wie der Gerechte vor dem Ungerechten, der Unschuldige vor dem Lasterhaften, der Glückliche vor dem Unglücklichen dasteht und von ihm selbst die Anwartschaft auf Thebens Thron und die Pflege seiner liebsten Güter erhält.

Aus diesen Gegensätzen aber entspringt der vornehmste Antheil, den wir an dieser Persönlichkeit nehmen. Denn an und für sich flösst sie uns wenigstens keine gemüthliche Theilnahme ein. Wir achten solche Naturen, aber wir können sie nicht lieb gewinnen; wir ehren ihre Mässigung, ihre Klugheit, ihre Besonnenheit, ihren Sinn fürs Rechte und Billige, die feste Richtung ihres Lebens, aber wir fühlen keine Wärme für ihre Grundsätze, weil dieselben nur dem realen Boden des Lebens entwachsen sind. Ungerecht wäre es aber, sie zu verdächtigen oder zu beschuldigen, weil sie da ruhig und gemessen sind, wo unser Gefühl ihnen so gern ideale Regungen verleihen möchte; weil sie bestehende Verhältnisse schützen und festhalten, und, um diese zu wahren, eine Gewalt der Klugheit entwickeln, die von Naturen, welchen die Forderungen weltlicher Interessen fremd sind, falsch beurtheilt wird; weil sie endlich in der ganzen Weise ihres Handelns, in ihren Urtheilen, ihren Aeusserungen eine Zurückhaltung und Vorsicht anwenden, welche mit den forteilenden und rücksichtslosen Erwartungen feuriger Charaktere in schroffem Widerspruche steht. Uns wenigstens scheint in Kreons Aeusserungen und Handlungsweise nichts zu liegen, was zu anderen Deutungen und Erklärungen berechtigte, als wir dargelegt haben. Wie der Sophokleische Odysseus als ein Mann erscheint, der, unverrückt des Vaterlandes Wohl im Auge, mit Klugheit und selbst mit Schlauheit, mit Besonnenheit und Mässigung seine Unternehmungen für das Heil der Gesammtheit verfolgt, oder wie Antonio in Göthes Torquato Tasso, wie Octavio in Schillers Wallenstein als Männer von Charakter und Verstand dastehn, denen bloss das Eine fehlt, dass dieser Charakter nicht genug erweicht und gemildert wird durch den Einfluss des Gemüths, als Männer, deren Sinn und Lebensinhalt nur auf Eines gerichtet ist, das sie, ohne zu wanken, verfolgen[26]): so steht Kreon im König

[26]) S. Süvern a. a. O. S. 84 ff. Ruge, Hallische Jahrbücher. Jahrg. 1839. No. 190. S. 1513 ff.

Oedipus da. Antonios Lebensrichtung lässt sich am einfachsten mit den Worten Tassos aussprechen: „Für den Edlen ist kein schöner Glück, als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen;“ Octavios höchster Grundsatz ist die Pflichterfüllung gegen den Kaiser: „Hier gilts, dem Kaiser treu zu dienen, das Herz mag dazu sprechen, was es will.“ Kreons innerstes Gesetz ist das Leben für den Staat. Diesem Gesetze sind alle seine Lebenstriebe untergeordnet; einzig und allein um dieses zu befriedigen, strebt er nach der Gunst des Volkes. Auch Oedipus liebt das Volk, auch er will des Vaterlandes Wohl, aber nur, weil er den Ruhm und den Glanz seines Herrscherthums darin findet, ein Volk zu beglücken. Auf diesem Unterschied der Gesinnung beruht die Erklärung aller Antipathie, die zwischen beiden innerlich besteht. —

II.

Der Sophokleische Oedipus in Kolonos enthält mannigfache Hindeutungen auf Ereignisse, die in die Zeit zwischen der Selbstbestrafung des Oedipus und seinem Umherirren fallen. Mit jener Handlung schliesst, wie wir gegen das Ende der ersten Abtheilung dieser Abhandlung gesehen haben, der König Oedipus; den zweiten Oedipus eröffnet der Dichter, wie wir später kennen lernen werden, damit, dass er uns den König als lebensmüden Wanderer zeigt, wie er an der Hand Antigones in die Gegend von Athen gelangt.

Vorausgesetzt nun, dass zwischen den beiden Tragödien wirklich die enge, von dem Dichter beabsichtigte Verbindung stattfindet, die wir angenommen haben[27]), so drängt sich uns nothwendig die Frage auf: wie hat sich der Dichter jene Zwischenereignisse gedacht, und warum hat er sie, wie es scheint, der dramatischen Berücksichtigung so wenig gewürdigt? Dass von der Beantwortung dieser Frage nicht nur die Erklärung mehrerer dunkeln Stellen im zweiten Oedipus, sondern auch die richtige Würdigung der Hauptcharaktere dieser Tragödie abhange, haben die Gelehrten wohl gefühlt und deshalb die Sache auf verschiedene Weise zu beleuchten gesucht, am ausführlichsten Wunder in einer besonderen Abhandlung vor seiner Ausgabe des zweiten Oedipus[28]). Da

---

[27]) S. Abth. I. S. 112 ff.

[28]) Sophoclis tragoediae. Rec. et explan. Ed. Wunderus. Vol. I. Sect. II. Continens Oedipum Coloneum. p. 15—21.

dieser Gelehrte die Ansichten, die vor ihm über diesen Gegenstand aufgestellt worden waren, einer gründlichen Beurtheilung unterwirft, so wollen wir seine Auseinandersetzung zum Mittelpunkt unserer Untersuchung machen und von ihr aus sodann unsern eigenen Weg verfolgen. Zwei Meinungen besonders über jenes Stillschweigen des Dichters hatten sich vor Wunder geltend gemacht: die eine behauptete, Sophokles habe die vermisste mythische Aufhellung deshalb nicht gegeben, weil er Ereignisse nicht habe darstellen wollen, die entweder gegen die Wahrscheinlichkeit oder gegen die tragische Würde verstiessen; in der andern machte sich die Muthmassung geltend, dass der Dichter die Zwischenschicksale des Oedipus in einer verloren gegangenen Tragödie wirklich dargestellt habe. Dagegen behauptet Wunder einerseits, dass an eine dritte Tragödie ausser den beiden Oedipen nicht gedacht werden könne, andrerseits leugnet er, dass der Dichter ein wesentliches Ereigniss im Leben des Oedipus um deswillen im Dunkel gelassen habe, weil dessen dramatische Benutzung der tragischen Würde nicht angemessen gewesen wäre; vielmehr habe er nur dasjenige dramatisch nicht berücksichtigt, was zu berühren durchaus von keinem Nutzen war, manches dagegen, was der Mythos enthielt, habe er anders dargestellt, um es in bessern Einklang mit den Forderungen der tragischen Kunst zu bringen. Betrachten wir diese Behauptungen näher. Der Schluss des Königs Oedipus zeigt uns, dass Kreon, der nunmehr als Landeshort dasteht, anstatt in die leidenschaftliche Forderung des Königs zu willigen, ihn sogleich in die Verbannung zu senden, das weitere Verfahren von einem Orakelspruche abhängig machen will; auch enthält dieser Schluss Andeutungen über das künftige Geschick der Söhne und Töchter des Oedipus. Es fragt sich daher, ob uns über die Entwickelung dieser bloss angedeuteten Verhältnisse in dem zweiten Oedipus einige Auskunft geboten werde. Zuerst ist vor allem das gewiss, dass jenes Orakels, das Kreon am Schlusse des ersten Oedipus einholen zu wollen verspricht, im zweiten Oedipus mit bestimmten Worten nicht

gedacht wird, und mit Recht bemerkt Wunder, dass, hätte Sophokles das Vorhandensein eines solchen Ausspruches vorausgesetzt, in der Scene, in welcher Oedipus Kreon und Polyneikes wegen seiner Verbannung anklagt, diese sich auf den Ausspruch zu ihrer Entschuldigung hätten berufen müssen; auch hätte Oedipus dann nicht sagen können, dass seine Söhne die über ihn verhängte Verbannung leicht zu hindern vermocht hätten, und überdies lasse sich nicht denken, dass das delphische Orakel früher ein so hartes Verfahren befohlen und doch später wieder, wie in der Tragödie mitgetheilt wird, die Thebaner aufgefordert habe, sich in Besitz des vertriebenen Königs zu setzen, es möge derselbe am Leben oder todt sein. Warum aber Kreon eine Handlung unterliess, auf die er unmittelbar nach der Strafe, die Oedipus über sich selbst verhängt hatte, den Unglücklichen vertröstete, lässt sich, glauben wir, nur aus den Ansichten erklären, die wir vom Standpunkte Kreons aus S. 143 ff. unserer ersten Abhandlung berührt haben. Andere Ansichten werden wir später erwähnen. So blieb denn Oedipus nach jener unseligen Katastrophe in Theben und fing nach und nach, wie er selbst sagt, an, seine Vergehungen und die Leiden, die er freiwillig über sich herbeigeführt hatte, milder und ruhiger zu beurtheilen. Wie lange er in dieser Weise einsam und abgetrennt von der Welt gelebt habe, lässt sich leicht ermitteln. In voller Manneskraft stand er da, als das unheilvolle Räthsel seines Lebens sich auf so schauderhafte Weise löste, und als zarte, noch unverständige Kinder übergiebt er seine beiden Töchter der Fürsorge Kreons. Zu der Zeit aber, wo wir ihn auf seiner Irrfahrt wiederfinden, erzählt er, dass Antigone, „seit sie der Jugendpflege entwachsen und kräftig geworden wäre," ihn auf seiner Wanderung begleitet habe. Daraus geht hervor, dass wir ihn selbst in dieser letzten Periode seines Lebens an der Grenze des Mannesalters stehend denken müssen und, wenn er häufig in der Tragödie „Greis" genannt wird, sich dies nur so erklären lässt, dass, wie er selbst sagt, das Unglück ihn zu einer „Jammergestalt" umgewandelt habe.

Während Oedipus nun in dem angedeuteten Zustande dahin lebte, dessen Bedeutung für ihn uns aus weiteren Untersuchungen deutlich werden wird, führte Kreon das Regiment um so ungehinderter fort, als die Söhne des blinden Königs noch nicht so weit herangewachsen waren, dass sie selbst Ansprüche auf den Thron machen konnten, und es geht aus einzelnen Stellen im zweiten Oedipus hervor, dass sie auch wegen der Schuld, die auf ihrem Hause lastete, lange Zeit nicht daran dachten, die Herrschaft zu übernehmen. Die Thebaner aber scheinen diesen Zwischenzustand wenigstens anfangs gebilligt, auch dem Verweilen ihres früheren Herrschers kein Hinderniss in den Weg gelegt zu haben. Doch mag sich allmählich, sei es weil die der Stadt von Oedipus erwiesenen Wohlthaten nach und nach in den Hintergrund traten, oder weil das Land von neuen Uebeln heimgesucht wurde, eine Partei erhoben haben, die auf das frühere Geheiss des delphischen Gottes, dass der Mörder des Laios aus der Stadt entfernt werden müsse, immer dringender und heftiger hinwies, so dass zuletzt Kreon selbst nicht umhin konnte, ihren Forderungen entgegen zu kommen. Dass verschiedene Ansichten und Ansprüche in dem Zeitpunkte, welcher der Verbannung des Königs vorausging, geherrscht haben und geltend gemacht wurden, geht offenbar schon aus dem Umstande hervor, dass Oedipus in der Tragödie bald die Stadt, bald Kreon, bald seine Söhne, und diese letzteren, wie den Kreon, theils schonender, theils heftiger, sowohl einzeln als beide zusammen wegen seiner Vertreibung beschuldigt. Auch scheinen damals die beiden Brüder, die vom Vater das heisse Blut und den stolzen Sinn geerbt hatten, bereits angefangen zu haben, daran zu denken, wie sie sich des Scepters bemächtigen könnten. Daher erhoben sie sich auch nicht für ihren unglücklichen Vater, als Kreon sich genöthigt sah, dem Willen des Volkes nachzugeben und den kaum ruhiger gewordenen Mann wider dessen Willen in die Verbannung zu stossen; im Gegentheil, sie traten nach diesem Ereignisse mit ihren Ansprüchen auf den Thron völlig hervor, und es

scheint längere Zeit ein ernster Parteikampf stattgefunden zu haben. Wir können uns das Verhältniss dieses Kampfes nach des Dichters eigenen Andeutungen nicht anders vorstellen, als dass Kreon, von der Uebermacht genöthigt, dem Volkswillen huldigend, den Thron an Polyneikes abtrat, der das Recht des Aelteren geltend machte, dass dieser aber später durch die Partei, die Eteokles sich erworben hatte, gezwungen wurde, zu fliehen. Dass während dieses Kampfes sowohl von den Bürgern, als auch von Kreon und von den beiden Brüdern der delphische Gott abwechselnd um seinen Ausspruch angegangen worden sei, erhellt aus den Aeusserungen des Oedipus, dass Ismene ohne Wissen der Kadmeer, also nach seiner Verbannung, ihn aufgesucht und alle Orakelsprüche, die in Bezug auf ihn eingeholt worden waren, ihm mitgetheilt habe und dadurch gleichsam als seine Wächterin aufgetreten sei, während Antigone sein Exsil getheilt habe. Mit einem Fluche, der seiner Söhne Zwietracht verkündete, war der verbannte Vater aus Theben geschieden. —

So sehen wir denn, dass der Dichter, wenn wir seinen bald deutlicheren, bald dunkleren Hinweisungen auf die frühere Zeit mit Achtsamkeit nachgehen, uns über die Ereignisse derselben hinlänglich aufgeklärt hat, sehen aber auch, wenn wir seine Mittheilungen mit der allgemein verbreiteten Sage vergleichen, welchen freien Gebrauch er von derselben gemacht hat, und dies auf eine Weise, die uns zwingt, ihn auch in dieser Beziehung als den besonnensten und tactvollsten unter den drei Tragikern anzuerkennen. Denn während Aeschylus den substantiellen Boden der Mythen nicht leicht verlässt, Euripides aber diejenigen Bestandtheile derselben vorzugsweise benutzt, die den meisten dramatischen Effect versprechen, wendet Sophokles mit weisem Masse nur diejenigen Seiten der Sage an, die der tragischen Kunst und Würde am angemessensten sind und deutet auf andere Bestandtheile, die im Munde des Volkes lebten, lediglich in gelegentlichen Aeusserungen hin, gleichsam um die Uebereinstimmung der von ihm dramatisch benutzten mythischen

Elemente mit den allgemeineren Grundlagen der Sagen nachzuweisen; denn er achtete diese mit der ihm eigenthümlichen frommen Ehrfurcht vor dem Bestehenden und Ueberkommenen. Was wir meinen, wird deutlich, wenn wir z. B. den Philoktetes der drei Tragiker nach der von Dio Chrysostomos angestellten Vergleichung betrachten, in Bezug auf welche Goethe sagt, dass Sophokles diesen Stoff am besten behandelt habe [29]), oder wenn wir die Elektra des Euripides an die Sophokleische halten; ganz besonders aber, wenn wir die Antigone mit des Aeschylus Sieben gegen Theben und den Phönizierinnen des Euripides in Vergleichung stellen. —

Die kyklische Thebaïs, dieses in Griechenland ohne Zweifel weitverbreitete und hochgeschätzte Gedicht, aus dem wahrscheinlich ein wesentlicher Theil des Mythenstoffes geflossen ist, den die Tragiker für die dramatische Behandlung der Oedipussage benutzt haben, enthielt, soweit bis jetzt vorhandene Fragmente, combinatorische Versuche, Vermuthungen und Folgerungen aller Art ihren Inhalt festgestellt haben [30]), aus dem Theile der Sage, über den wir sprechen, die Mittheilung, dass Oedipus nach seiner Blendung von seinen erwachsenen Söhnen mancherlei Kränkungen habe erfahren müssen. Zuerst habe Polyneikes, den die ältere Sage überhaupt als den Schuldigeren dargestellt zu haben scheint, als Oedipus bei dem gemeinsamen Mahle noch den Vorsitz führte, vorwitzig und eigenmächtig an die verschlossenen Ehrenkleinode des Vaters, bei den Alten das heiligste Besitzthum, gegriffen, und darauf habe Oedipus ihm und seinem Bruder Streit und Krieg bei der einstigen Theilung der väterlichen Habe gewünscht; sodann hätten ihn die Söhne unter einem Vorwande eingeschlossen, seine Mahlzeit von der ihrigen

---

[29]) Vergl. Gruppe, Ariadne. S. 435 ff. — Eckermann, Gespräche mit Göthe. (Leipz. 1837) Th. I. S. 327.

[30]) S. Welcker, Thebaïs und Epigonen, in der Allgemeinen Schulzeitung vom Jahre 1832. S. 125 ff. — Desselben Recension von E. de Leutsch, Thebaidis cyclicae reliquiae. Ebendas. S. 234 ff. Vergl. Athen. XI 465e. f. — Schol. zu Oed. Col. 1375.

geschieden und ihm, als dem Herrscher, zwar noch das Ehrenstück zugelassen, einmal aber dasselbe (versuchsweise?) mit einem geringeren vertauscht. Ueber diese Beeinträchtigung seines Ehrenrechts erzürnt, habe Oedipus, ihnen fluchend, ihren gegenseitigen Tod von ihrer eigenen Hand prophezeit. Pausanias, der diese beiden Flüche aus der Thebais nicht mittheilt, führt dagegen an, dass noch zu Lebzeiten und unter der Regierung des Vaters Polyneikes aus Furcht, dass die Flüche des Vaters an ihm erfüllt werden möchten, oder, wie Hellanikos berichtet[31]), als Eteokles ihm die Wahl gelassen hatte, ob er das Reich oder die Schätze des Vaters besitzen wolle, nach Besitznahme dieser von Theben fortgegangen sei, in Argos sich mit der Tochter des Adrastos vermählt habe und, von Eteokles nach des Vaters Tode zurückgerufen, mit diesem von neuem in Streit gerathen und zum zweiten Male ausgewandert sei und den Adrastos um Unterstützung für seine Einsetzung in die Herrschaft gebeten habe. — Dies scheint wenigstens die älteste Sage gewesen zu sein, die sich schon bei Homer in ihrer wesentlichen Grundlage vorfindet, in welcher der Umstand besonders bedeutend ist, dass Oedipus bis an sein Ende die Herrschaft behalten habe[32]).

Auf dieser epischen Ueberlieferung über Thebens frühste Königsgeschichte ist gewiss die Aeschyleische Trilogie aufgebaut, von der wir nur noch das zweite Drama, die Sieben gegen Theben, besitzen, während der Inhalt und sogar die Namen der beiden übrigen zu vielfachen Vermuthungen und Zweifeln Veranlassung geben. In der erhaltenen Tragödie deutet jedenfalls alles auf die dargelegte epische Grundlage hin. Das letzte Stück einer andern verloren gegangenen Aeschyleischen Trilogie, welche die eigentliche Oedipussage damatisch entfaltete, scheint zwar in den früheren Verhält-

---

[31]) Pausan. Graec. descriptio IX 5. — Hellanikos bei dem Schol. zu Euripides Phoen. 71.

[32]) Hom. Il. ψ, 679 f. und Od. λ, 271 ff.

nissen des Oedipus der allgemeinen, auch von Sophokles beachteten Ueberlieferung gefolgt zu sein: von der Zeit an aber, wo Oedipus sich seiner Augen beraubt, lässt dieses Drama ihn, von Kreon ausgestossen, von dem Chore begleitet, nach Attika wandern, wo er im Heiligthume der Demeter, der Athene und des Zeus zu Kolonos sich als Schutzflehender niederlässt. König Theseus nimmt ihn freundlich auf, feiert seine Sühne und weiht ihn in die heiligen Mysterien Attikas ein; mit dieser Weihe ist das furchtbare Geschick seines Hauses zur Ruhe gebracht; Theseus ist der Heros einer glücklicheren und friedlicheren Zeit[88]). — Euripides gestaltet in den Phönizierinnen die alte Sage vielfach anders, als er sie episch und dramatisch vorfand. Abgesehen von unbedeutenderen Veränderungen, wie sie sich V. 21 und 22, V. 44 und 45 vorfinden, macht er den Eteokles, der Aeschyleischen Darstellung gegenüber, zum schuldigen Theil, bringt den von Tiresias geforderten Opfertod des Menoikeus in die Handlung, lässt die Brüder ihren Zwist durch Krieg noch vor dem Tode des Oedipus auf blutige Weise enden und erst nach ihrem unglücklichen Ende den blinden Oedipus, der ihren Tod beklagt und sich bereits „durch Schwert und Schlinge zu tödten versucht hat," auf Kreons Befehl, von Antigone, die vorher noch ihren Bruder Polyneikes gegen Kreons Willen zu beerdigen droht, geleitet, seine Wanderung nach Athen antreten, wo er einem Götterausspruche gemäss sein Ende zu finden hofft. Doch wurzelt die Euripideische Darstellung noch in mancher Hinsicht in der frühsten Sage; namentlich führt er das Unglück der Söhne auf die Flüche zurück, welche Oedipus über sie ausstösst, als er noch, von ihnen eingeschlossen (V. 63—68), in Theben verweilte, und wenn Droysen recht geurtheilt hat, dass in dem ersten verlorenen Stücke derjenigen Aeschyleischen Trilogie, zu der die Sieben gegen Theben gehört haben, wahrscheinlich ein Versuch zur Ver-

---

[88]) Droysen, Des Aischylos Werke übersetzt. Zweite Auflage. Berlin 1842. S. 476—479.

söhnung der feindlichen Brüder als eines der vorauszusetzenden Motive vorgekommen sei [34]), so ist Euripides auch hierin der älteren Sage, freilich mit eigenthümlicher Benutzung, treu geblieben. —

Gehen wir nun noch einmal auf die früheste Gestaltung des Mythos zurück, wie sie im Homer und in der Thebaïs enthalten war, und vergleichen wir die spätere dramatische Behandlung derselben im allgemeinen, so wie die Art und Weise, in der jeder der drei Tragiker seine religiös-sittliche Richtung, seine geistige Bildung und sein dramaturgisches Talent gezeigt und bethätigt hat, so tritt erstens bei Aeschylus nicht nur jener strenge fatalistische Glaube hervor, der sich fast in allen seinen dramatischen Erzeugnissen kund thut, sondern auch der ihm eigenthümliche mystische Zug, der sich besonders in dem berührten Schlusse der Oedipodie ausspricht. Wir werden durch denselben unwillkürlich an jene Makarismen erinnert, die bereits in der Odyssee in der Prophezeiung des Tiresias vom Schicksale des Odysseus zum Vorscheine kommen und bekanntlich eine Haupteigenthümlichkeit der nachhomerischen Epopoeen ausmachen. Sodann zeigt sich die Kraft und Geschlossenheit, die in dem ganzen geistigen Wesen des Aeschylus aus allen Dramen hervortritt, auch in dem treuen Festhalten jener plastischen Gestalten, wie sie das Epos hinstellt, und wenn Welcker a. a. O. S. 129 uns daran erinnert, dass das Bild des Oedipus, das die Thebaïs enthalten habe, in der Scene, wo der blinde Vater die ihm von den Söhnen geschmälerte Ehre aufrecht zu halten sucht und die Frevler an derselben mit seinen Flüchen belastet, ein im hohen Grade erhabenes und gewaltiges gewesen sein müsse, so sehen wir selbst in den Hindeutungen auf diese Flüche in den Sieben gegen Theben diese epische, mächtige alte Königsgestalt hervortreten und begreifen recht wohl, wie Eteokles von ihren Verwünschungen selbst im Traume fortwährend geschreckt wird. Erfüllt uns aber diese

[34]) Droysen a. a. O. S. 340.

Schreckensgestalt durch das ganze Drama hindurch mit Schauder, so kann uns der Ausgang der Oedipodie, wie wir diesen oben kennen gelernt haben, zu keiner Beruhigung führen. Der Held der ganzen tragischen Handlung verschwindet uns zuletzt in einem Nimbus, der uns zu weit von jener sittlichen Läuterung entfernt, die Aristoteles als die Haupttendenz der Tragödie aufstellt.

Dass Euripides fast der gerade Gegensatz des Aeschylus in religiös-sittlicher und dramaturgischer Hinsicht sei, liesse sich schon aus der divergirenden Richtung schliessen, in der die Aeschyleische und Euripideische Zeit in jedem Betrachte zu einander stehen, wenn des jüngsten Tragikers Schöpfungen selbst dies nicht zu voller Klarheit brächten. Seine Phönizierinnen, um von unserem Gegenstande nicht abzuschweifen, lassen aus der Behandlung der Oedipussage deutlich erkennen, wie gering der Antheil ist, den er dem Walten des Schicksals in der Entfaltung dieser Sage zulässt, denn nur die übermässige Herrschsucht und der aus dieser entstehende Hass der Brüder bewegt die Handlung fort; nicht Götterleitung, sondern die Vorsicht ist es [35]), auf welche die Entscheidung der Sache von Eteokles gestützt wird, und dieser nimmt so wenig auf die Flüche des Vaters Rücksicht, dass er, an sie erinnert, in seinem Uebermuthe ausruft: „Mag auch das ganze Haus des Laios zu Grunde gehen!“ Es liesse sich noch an einer Menge charakteristischer Einzelheiten nachweisen, wie sehr unter den Händen des Euripides der Mythenstoff verändert worden ist, der aus den von uns dargelegten Anfängen hervorgegangen war. Wir wollen hier nur darauf hinweisen, wie wenig, besonders in dramaturgischer Hinsicht, die Euripideische Behandlung desselben, so weit sie eben in den Phönizierinnen vorliegt, in denen allein auf jene Zwischenzeit Rücksicht genommen wird, von der wir in dieser Abhandlung

---

[35]) Euripides Phönizierinnen, V. 770 f.:

Flehn wir die Vorsicht, unsre Stadt zu retten, an!
Vor allen Göttern segnet sie der Menschen Thun.

ausgegangen sind, geeignet ist, den Forderungen zu entsprechen, die wir, um es kurz zu sagen, vom Standpunkte Sophokleischer Kunstdichtung aus an eine Tragödie zu machen berechtigt sind. Mit Grund ist bemerkt worden, dass die Phönizierinnen eine solche Anhäufung von Stoff enthalten, dass die lange Folge Thebanischer Geschichten oder Episodien weder zur richtigen Gliederung und Wechselwirkung gelangt, noch in der Einheit eines sittlichen Grundgedankens aufgehen kann[36]). Dem fügen wir folgendes hinzu. Die ganz im Hintergrunde stehende Gestalt des Oedipus verliert so sehr von ihrer heroischen Färbung, dass sie uns nicht nur bedauernswerth, sondern sogar in einer gewissen Schwäche und Trostlosigkeit erscheint; auf diese Weise zerrinnt selbst das mythische Bild des unglücklichen Königs in glanzlosen Nebel, den sein Auftreten am Schlusse und sein Abgang in die Verbannung umsonst zu theilen versucht. Ja, das Motiv dieser Verbannung tritt so unvorbereitet und zugleich so gleichsam nebenbei auf, dass es eben so überraschend für uns ist, als gering in seiner Wirkung, abgesehen davon, dass eine neue Verwickelung dadurch entsteht, die keinen Ausgang hat und folglich keine Befriedigung gewährt.

Wie ganz anders steht Sophokles da! Wie sehr hält er an jener religiös-sittlichen Gesinnung fest, die, wie wir schon in der ersten Abhandlung angedeutet haben[37]), eben so entfernt ist von düsterem Fatalismus wie von jenem Reflexionsstandpunkte, der an dem Göttlichen lieber zweifelt, als sein Walten fromm und demüthig anerkennt, und die in voller Gewissheit darüber ist, dass das Schicksal nur dann Gewalt über den Menschen habe, wenn dieser selbst durch seine Handlungen sich den Ahndungen desselben blossstelle. In einen solchen Zustand der Mässigung und Besonnenheit lässt Sophokles, wie wir aus dem zweiten Oedipus sehen, den

---

[36]) Bernhardy, Grundriss der griechischen Litteratur. 3. Bearb. 1872. II. 2. S. 453.

[37]) S. 136 Anmerk. 22.

unglücklichen König allmählich in der Periode gelangen, die vor dieser Tragödie vorausgeht. Wir werden diesen Zustand bald näher kennen lernen und wollen jetzt nur darauf hinweisen, wie eben darin ein schöner Beweis von des Dichters edler Bildung, namentlich von seiner freien und feinen Menschenkenntniss liegt, dass er den Anfang dieser inneren Entwickelung in Zeiten versetzt, wo der König in stiller Abgeschlossenheit lebt. Dass dies zugleich eine Periode ist, die für uns, wenn wir den König wiedersehen, bereits verflossen ist, gehört zu den Aeusserungen des grossen dramaturgischen Talents, das wir an dem Dichter nicht genug ehren können. Zu dieser Feinheit psychologischer Einsicht gehört es aber auch offenbar, dass die in diese Periode fallende Charakterentwickelung der beiden Söhne in einer Weise angedeutet wird, dass wir sehen, wie sich aus anfänglicher Scheu vor dem waltenden Zorn der Götter nach und nach die Eigenthümlichkeit der Stammesart, in der sie geboren sind, herausbildet; wie Parteibestrebungen und Parteiwirkungen auf ihr noch jugendliches Gemüth in wachsender Macht sich geltend machen; wie endlich nach langem Hin- und Herschwanken jener Zug in ihnen hervortritt, den der Chor in der Antigone selbst an dieser Jungfrau mit den Worten bezeichnet: „Wild tritt, vom wilden Vater her, des Mädchens Art hervor (V. 471)." Und wie vortrefflich motivirt in solchen Andeutungen Sophokles den Zorn, der im zweiten Oedipus bei Kreons und Polyneikes Erscheinen mit aller Macht aus dem Herzen des vertriebenen Königs hervorbricht, dadurch, dass er in dessen Vorwürfen gegen Kreon sein früheres Widerstreben, vom geliebten Vaterlande zu weichen, an den Tag legt! Wie treffend ist ferner auch sein Zorn gegen die Söhne durch diese Anhänglichkeit an die Vaterstadt begründet! Wie wenig überraschend ist endlich unter solchen Umständen der Fluch selbst, den er im Momente seiner Verbannung über die frevelhaften Söhne ausgestossen hat, als sie ihm des Liebsten, was er besass, beraubten! Und damit wir auch mit dem Schönsten nicht unbekannt bleiben, das sich in jenen Zeiten stiller Einsamkeit

für den gebeugten Mann entfaltet, führen uns leise Winke auf die verschiedenartige und doch in der Kraft der Kindesliebe so harmonische Entwickelung der beiden Schwestern hin, auf die immer mehr erstarkende Anhänglichkeit an den Vater, auf die thatkräftigen Aeusserungen kindlicher Treue und Fürsorge, auf die bezeichnende Weise, in der die Schwestern ihrem Charakter gemäss sich in dieselben theilen. So sind wir gar bald, nachdem uns der Dichter in die entscheidendste Lebensperiode des Oedipus einführt, heimisch in allen Verhältnissen, welche dieser vorangegangen sind: nichts erscheint uns mehr dunkel und ungewiss, alles ist vorbereitet und hat eine sichere und wohlberechnete Grundlage, die selbst hinwiederum aus göttlichen und menschlichen Motiven so schön zusammengesetzt und verbunden ist, dass wir in dem Ganzen einen Bau zu erblicken vermeinen, der bei aller Freiheit und Selbständigkeit im Walten menschlicher Kräfte doch überall einen höheren, übermenschlichen Einfluss nicht verkennen lässt.

Absichtlich haben wir für jetzt der Andeutungen, die der zweite Oedipus über Kreons Verfahren zu erkennen giebt, und die wir bereits oben dargelegt haben, in dramaturgischer Hinsicht nicht Erwähnung gethan, weil wir später nach der Aufgabe, die wir uns gestellt haben, ausführlich auf dasselbe zurückkommen werden. Dagegen müssen wir noch eines Umstandes gedenken, den uns Wunder, von dessen Ansichten aus wir unsern Weg verfolgt haben, allein richtig aufzufassen scheint. Er behauptet nämlich a. a. O. S. 19, dass aus dem zweiten Oedipus keine andere Ursache erhelle, um deren willen Oedipus seine Söhne verflucht habe, als die, dass sie ihn theils nicht geschützt, als er aus dem Vaterlande vertrieben wurde (V. 427 ff., 441 ff., 1356—1364), theils keine Sorge für ihn getragen hätten, als er in der Verbannung umherirrte, während doch seine Töchter ihn unterstützten und pflegten (V. 337—352, 1354—1369). Sophokles sei also sehr entfernt von der Ansicht derjenigen gewesen, welche meinten, dass Oedipus seine Söhne um der Kränkungen willen verflucht habe, die wir oben S. 154 f. mitgetheilt haben. —

Abgesehen davon, dass, wie wir bereits dargelegt haben, Oedipus seinen Söhnen mehr als ihr negatives Benehmen bei seiner Verbannung und während seiner Irrfahrt zur Last legt, so scheint auch uns Sophokles dem Könige keine Hinweisung auf jene Unbilden in den Mund gelegt zu haben, deren die ältere Sage erwähnt und auf die auch Euripides Rücksicht genommen hat. Indes hat bei den Worten, die der verbannte König seinem Sohne Polyneikes nach der Prophezeiung, dass er und Eteokles zugleich bei der Bestürmung von Theben fallen würden, zuruft (V. 1375):

„Ja, solche Flüche sandt' ich längst schon gegen euch!"

G. Hermann in seiner Ausgabe auf die bei Athenaeus und dem Scholiasten aufbewahrten, von diesen im Sinne des älteren Mythos erklärten Flüche verwiesen, und Welcker sagt in der angeführten Abhandlung S. 167 Note 157: „Sophokles deutet auf diesen einen Fluch (wegen der Vorenthaltung des Ehrenstückes) nur gelegentlich (im zweiten Oedipus) hin (V. 1375), und wiederholt ihn (V. 1385) mit der neuen Beschwerde, dass die Söhne den Vater nicht gegen die Verstossung von Seiten der Stadt in Schutz nahmen." Wenn wir nun mit Wunder eine solche Andeutung leugnen, so scheint es nöthig, dass wir diese Sache einer neuen Untersuchung unterwerfen.

Zwei Flüche des Oedipus über seine Söhne werden in der Tragödie erwähnt: der eine war von ihm bei seiner Verbannung ausgesprochen worden und hatte den Söhnen Zwietracht, Kampf um die Herrschaft und Tod durch gegenseitigen Mord prophezeit. Dies ist klar aus V. 1299 und 1375 u. s. f. Ein zweiter Fluch wird von Oedipus V. 421 ff. (vergl. V. 451 ff.) über die Söhne ausgestossen, als er von Ismene hört, dass man in Theben, durch einen Orakelspruch veranlasst, beschlossen habe, sich seiner wieder zu bemächtigen, ohne dass er jedoch in Theben selbst wohnen solle, sondern so, dass man an der Grenze sich seiner versichert halten wolle. Als er nun vernimmt, dass dieses

auch der Wille seiner Söhne sei, so spricht er über sie die Verwünschung aus, dass die von den Göttern zwischen ihnen (in Folge jenes ersten Fluches) erregte Zwietracht niemals enden möge; wenn seine Wünsche erfüllt würden, solle keiner von beiden des Thrones theilhaftig werden, weil sie einst den Vater hätten vertreiben lassen. Man sieht, dass in der That beide Flüche nur einer sind, wie sie denn beide von Oedipus selbst als ein einziger gegen Polyneikes ausgesprochen werden. Der Grund, warum Oedipus dieselben anfangs trennt und zuerst in milderer Form ausspricht, ist wahrscheinlich der, weil er Ismene gegenüber steht, der er das grausenhafte Geschick der Brüder nicht sogleich ganz enthüllen will. Der Anblick des Polyneikes entfesselt später seinen Zorn und seine Zunge, und so ruft er ihm denn noch einmal jenen früheren Fluch in seinem ganzen Umfange entgegen. So weit also nehmen wir noch nichts von jenen Bestandtheilen der alten Sage wahr, die Euripides bei Erwähnung der Flüche berücksichtigt hat. Wunder scheint aber selbst auf dieselben hinzuführen, wenn er die Verse 448—450 mit Döderlein dahin erklärt, dass sie sich auf die Verwünschungen beziehen, die Oedipus über seine Söhne ausgesprochen habe, als sie ihn zu Hause schlecht behandelten oder als er von ihnen aus dem Vaterland vertrieben wurde. Denn mit ersterer Annahme ständen wir auf Grund und Boden der älteren Sage, und Wunder hätte sich demnach in Widerspruch zu dem gestellt, was er, wie wir sehen, verneint hatte. Man kann nun freilich entgegnen, dass die berührte schlechte Behandlung von Seiten der Söhne sich nicht nothwendig in solchen Zügen habe offenbaren müssen, wie sie der alte Mythos erwähnt: da wir aber andere Züge nicht kennen, so müsste eine so allgemeine Hindeutung wohl aus dem Zusammenhange der im Volke verbreiteten und also auch den Zuhörern der Tragödie bekannten Sage erklärt werden. Doch die von Döderlein gegebene, von Wunder angenommene Erklärung lässt sich schwerlich rechtfertigen, wie wir später, wenn von den dem Oedipus ertheilten Orakelsprüchen die

Rede sein wird, darzuthun versuchen werden. So bleibt also in der That nichts übrig, was diejenigen Gelehrten für sich ansprechen können, welche meinen, dass Sophokles auf die mehrfach erwähnte frühere Sage Rücksicht genommen habe, als die oben erwähnten Verse (1375 ff.), die wir nun in der Kürze zu betrachten haben. Dass der Scholiast dieselben wirklich auf jene Sage bezieht und dabei auf eine Stelle in den Sieben gegen Theben (V. 766 Herm.) verweist, wo auf diese Sage in den Worten hingewiesen zu sein scheint:

> (Oedipus) bot seinen Kindern
> Die zorngetränkte Speise dar;
> Weh, weh! das bittre Wort des Fluches,
> Dass mit bewaffneter Hand um das Erbe sie blutig dereinst
> Loseten; — u. s. w.

kann kein Grund für uns sein, ohne weiteres dieselbe Erklärung anzunehmen. Eine klare und sichere Begründung dieser Auslegung aber scheint uns in Sophokles Worten durchaus nicht enthalten zu sein und, wenn wir auch für möglich halten wollten, dass der Dichter bei den Worten (V. 1377): „dass ihr die Achtung vor den Aeltern schätzen lernt," an jene üble Behandlung der Söhne gedacht und diese Andeutung der bekannten Sage zu Liebe gegeben habe, so wäre doch einerseits diese Andeutung selbst viel zu dunkel gehalten, andrerseits spricht Oedipus die Veranlassung zu jenem Fluche, weil seine Söhne, namentlich Polyneikes, ihn ins Elend gestossen hätten, zu bestimmt aus, als dass wir einer anderen Ansicht huldigen könnten, als der, dass bei dem Dichter auch hier alles auf rein sittliche, nicht bloss auf mythische Motive zurückgeführt wird.

III.

Haben wir nun auf solche Weise versucht, die alte Grundlage der tragischen Oedipodie, auf welche uns die angestellten Erörterungen von selbst führten, festzustellen, die Ereignisse, welche zwischen den beiden Oedipen für den Dichter nachweisbar vorhanden waren, so anzudeuten, dass zugleich auch die Ansicht, als habe derselbe diese Ereignisse vielleicht in einer besonderen, verloren gegangenen Tragödie dargestellt, ihre Erledigung erhält; haben wir endlich den dramatischen Standpunkt, auf den Sophokles auch für diesen Theil der Oedipussage sich gestellt hat, zu erfassen uns bemüht: so wird es uns gestattet sein, einen Schritt weiter zu gehen und die Tragödie selbst, die den Titel „Oedipus in Kolonos“ führt, genauer ins Auge zu fassen, weil wir nur durch eine sorgfältige Betrachtung des Ganzen unserer Aufgabe, den Charakter Kreons zu beleuchten, mit Erfolg genügen können.

Keine Tragödie des grossen Dichters ist so verschiedenartiger Beurtheilung anheimgefallen als diese. Nicht nur über die Zeit, in der sie verfasst worden ist, sondern selbst über ihren Verfasser erhoben sich insofern Zweifel und Bedenken, als manche Gelehrte dem Enkel des Sophokles wenigstens Antheil an der Tragödie, wie sie jetzt vor uns liegt, zuschreiben[38]). Es ist um so weniger unsere Absicht, uns hier über diese Fragen auszusprechen, als selbst dann,

[38]) S. Wunder a. a. O. S. 26 f.

wenn eine bestimmte Antwort für sie möglich wäre, ihre Erörterung unserem Zwecke wenig dienen würde. Jedoch ist, glauben wir, eine sichere Beantwortung der angeregten Zweifel theils wegen Mangels an äusseren Nachrichten, theils wegen der Unsicherheit, welche die Benutzung einzelner Stellen der Tragödie selbst zu dieser Beantwortung mit sich führt, durchaus nicht erreichbar. Dass Sophokles der Verfasser der Tragödie ist, kann daher nicht dem geringsten Einwande ausgesetzt sein; eher lässt sich darüber rechten, wie man die Darstellungsweise, die in dieser Tragödie herrscht, zu beurtheilen habe: ob sie mehr die Spuren der Kraft und Begeisterung, oder der Mässigung und Ruhe an sich trage. Aber selbst in dieser Hinsicht dürfte es schwer sein, eine extreme Ansicht gehörig zu begründen, weshalb diejenigen Beurtheiler nicht bloss den sichersten, sondern auch den richtigsten Standpunkt einzunehmen scheinen, die, wie G. Hermann, behaupten, die Tragödie sei von beiden Extremen gleich weit entfernt[39]). Und ist die von uns in dem ersten Theile dieser Abhandlung ausgesprochene Ansicht begründet, nämlich dass Sophokles, seitdem er in der Antigone einen Theil des Oedipusmythos dramatisch dargestellt hatte, diesen Stoff dichterisch mit sich herumgetragen und, setzen wir hinzu, theilweise fortbearbeitet habe, so erklärt sich leicht, wie manche Theile der Tragödie einen kräftigeren Charakter an sich tragen als die anderen. Auch liesse sich auf solche Weise die alte Nachricht, dass der greise Dichter, als er eben den Oedipus vollendet gehabt hatte, durch Vorlesen des ersten schwungreichen Chorliedes, das den Preis Athens besingt, vor dem Familiengerichte seiner Phratoren sich mit glänzendem Erfolge gegen die Anklagen seines Sohnes Jophon, als sei er altersschwach, geschützt habe, durch unsere Annahme leichter erklären, wenn auch die Tradition dadurch modificirt wird[40]). Eine bestimmtere

[39]) In seiner Ausgabe des Oed. Col. Lips. 1825. Praef. p. XII f.

[40]) Einen besonders starken Gegensatz scheinen das zweite und dritte Stasimon zu bilden; aber dieser Gegensatz ist nur ein scheinbarer.

Entscheidung darüber, in welches Olympiadenjahr die Aufführung der Tragödie zu verweisen sei, hängt natürlich mit der Frage zusammen, auf welche Periode der Atheniensischen Staatsgeschichte uns die politischen Anspielungen, die in der Tragödie enthalten sein sollen, zurückführen. Denn wie in unsern Tagen manche Ausleger der Aeschyleischen Orestie sich zu einer so extremen Meinung über die Tendenz derselben haben hinreissen lassen, dass sie die directesten politischen, ja persönlichen Ansichten in derselben ausgesprochen finden[41]), so fehlten auch unserer Tragödie nicht Erklärer, die behaupteten, dieselbe enthalte nicht bloss politische Anspielungen, sondern sei durch und durch politisch, während andere von dergleichen Hindeutungen gar nichts wissen wollten, wieder andere zwar zugaben, dass politische Beziehungen Athens zu andern Staaten in diesem zweiten Oedipus angedeutet werden, aber der rein tragischen Tendenz derselben durchaus untergeordnet seien[42]). Und diese scheinen, auch abgesehen davon, dass fast alle Stellen, die politisch gedeutet werden, die einfachste und natürlichste Erklärung aus dem tragischen Zusammenhange erhalten, schon deshalb in ihrem Rechte zu sein, weil durch die Erklärungsweise ihrer Gegner zuletzt jedes dramatische Kunstwerk aufgelöst und vernichtet werden würde. Jeder dramatische Dichter, er gehöre dem

---

Vielmehr ist sich die Kunst und poetische Kraft des Dichters in ihnen vollkommen gleich geblieben, nur dass er jedes der beiden Chorlieder der Situation angepasst hat, auf die sie sich beziehen.

[41]) S. Droysen a. a. O. Einleitung zur Oresteia. S. 3.

[42]) Süvern, Ueber die Absicht und Zeit des Sophokleischen Oedipus auf Kolonos. Abhandlungen der hist.-philol. Klasse der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin. (Geles. am 14. Februar 1828.) Berlin 1831. S. 2 f. Lachmann, Ueber die Absicht und die Zeit des Oedipus auf Kolonos im Rhein. Mus. 1. Bd. 1. Heft. S. 320. Vergl. 314 und 316. — Schwenck, Die sieben Tragödien des Sophokles. Erläuterungen. Frankfurt a. M. 1846. S. 121 ff. — Jahn in einem Berichte über K. Fr. Hermanns Quaestiones Oedipod., in den Krit. Jahrbüchern für Philol. und Pädagog. Achter Jahrgang. 24. Bd. 4. Heft. S. 428.

Alterthume oder unserer Zeit an, kann fordern, dass wir sein Geisteserzeugniss aus dem Mittelpunkte der Idee heraus, die sich durch dasselbe hindurchzieht, und im Geiste der Zeit, in die er uns durch dasselbe versetzen will, zu begreifen suchen, nicht aber geflissentlich darauf ausgehen, einzelnen Stellen oder ganzen Partien oder dem ganzen Stücke selbst eine Tendenz unterlegen, durch deren Annahme wir den künstlerischen Charakter unter der Hand zerstören und an die Stelle desselben ein didaktisches oder polemisches Bestreben setzen, dem die dramatische Handlung lediglich als Vehikel und Werkzeug dient. Die Tragödie will nicht belehren; sie will, wie Aristoteles sagt, reinigen; sie will die Seele des Zuschauers in den Sturm entgegengesetzter Empfindungen versetzen und durch die dramatische Entwickelung aus diesem Kampfe der innern Mächte zu sicherem Frieden, zu Ruhe und Harmonie mit sich selber führen. Alles, was diese innere Fortbewegung stört, ist dem Wesen der Tragödie geradezu entgegen, und jeder Fehler, der gegen dasselbe begangen wird, bringt dem dramatischen Kunstwerk selbst Schaden. Was aber könnte störender sein, als wenn der Zuschauer eines Dramas von der mit innerer Nothwendigkeit sich entwickelnden tragischen Idee heraus auf Verhältnisse der Gegenwart, des öffentlichen oder persönlichen Interesses, ja sogar des Parteisinnes hingeführt wird? Was hat dem Schillerschen „Don Carlos“ bei aller seiner dichterischen Bedeutsamkeit das Gepräge der Zersplitterung aufgedrückt und seinem künstlerischen Gehalte so bedeutenden Nachtheil gebracht? Eben jene Absichtlichkeit, die sich zwischen die Idee, die in dem Charakter des Philipp gegenüber dem Charakter eines Don Carlos und Marquis Posa gegeben war, hineinschob und bald diese, bald jene Lieblingsrichtung seiner, des Dichters, Zeit ins Auge fasste und zum Gegenstand philosophischer Belehrung machte. Was hat dagegen dem Goetheschen „Torquato Tasso“ jene Einheit und Harmonie, jene gewaltige, das Innerste erregende Kraft, jene sichere Beruhigung der hin- und herwogenden Empfindung gegeben?

Dass er die Tendenz seines Dramas, den Kampf einer poetisch begabten, reizbaren Natur mit den Forderungen des Lebens, ohne Nebenblicke auf Verhältnisse, die dieser Idee fern liegen, durchführte und Handlung und Charaktere nicht als symbolische Mittel, sondern als freie, sich aus sich selbst bewegende und entfaltende Gestaltungen behandelte. Liegen diese Beispiele auch von der griechischen Dichterwelt um mehr als zwei Jahrtausende ab, so sind wir doch der Ueberzeugung, dass die wahre Dichternatur sich stets gleichbleibt, wenn auch die Ideen, Verhältnisse und Richtungen, die sie jetzt bewegen, verschieden sind von denen, die sie damals bewegt haben. Auch tritt an sämmtlichen Tragödien des Sophokles deutlich hervor, dass nur der sie wahrhaft zu ehren versteht, nur der sie als Kunstwerk aufzufassen weiss, der sich nicht bloss bemüht, ihre vorübergehenden Beziehungen auf Zeitgeschichte ängstlich aufzusuchen[43]). Andrerseits lässt sich freilich sagen, dass der Mensch, und der tiefere, geistiger organisirte am meisten, von seiner Zeit und deren Ideen getragen wird, und dass das, was er denkt und fühlt, mehr oder weniger den Einfluss der

---

[43]) Sehr richtig bemerkt Caesar in seiner Recension von Schölls Leben des Sophokles, Neue Jen. Lit.-Zeit. vom Jahre 1843. No. 34. S. 140 und S. 147, wie misslich es sei, einer ganzen Tragödie eine bestimmte politische Tendenz unterschieben zu wollen, da das Publikum zu der zusammenhängenden Auffassung des mythischen Stoffes und zum Kunstgenuss nicht hätte gelangen können, wenn es beständig politische Anspielung wittern und dadurch sein Interesse zerstreut fühlen musste. Auch hätte der Dichter bei der Veranstaltung einer wiederholten Aufführung in viel späterer Zeit das richtige Verständniss seiner Gedichte gering anschlagen müssen, wenn ganze Scenen ihre eigentliche Bedeutung erst durch die Beziehung auf specielle Verhältnisse aus der Zeit der Abfassung eines Gedichts erhalten hätten. — Wer die Misslichkeit einer politischen Deutung unserer Tragödie recht lebhaft fühlen will, der denke an die geradezu widersprechenden Stellen, die in Bezug auf Theben in derselben vorkommen, und die man zuletzt nicht anders hat erklären können, als dass man diejenigen, die ein freundliches Verhältniss mit Theben aussprechen, für später in die Tragödie eingeschoben erklärt hat.

Welt, in der er lebt, an sich trägt; ja, dass die Gewalt des öffentlichen Lebens bei den alten Völkern von solcher Art war, dass selbst der Dichter sich seinem Einflusse nicht entziehen konnte; endlich, dass das Atheniensische Volk von den Erzeugnissen der Dichter Aufklärung und Belehrung über politische Interessen forderte. Allerdings; allein nur im ganzen und grossen, nur in dem, was Grundlage alles sittlichen und politischen Lebens war und eine Belehrung hervorrief, die sich um so weniger von dem wahren Geiste der Poesie entfernen durfte, als das Attische Volk an eben diesem Geist erzogen und herangebildet und von ihm durch und durch erfüllt war. Seine Dichter waren ihm seine Lehrer, waren ihm Propheten und Seher. Wollen wir daher von polititschen Anspielungen bei den alten Tragikern reden, so können wir höchstens zugeben, dass einzelne Strahlen der tragischen Entwickelung, welche das Licht der dramatisch durchgeführten Idee aussendete, im Brennpunkte äusserer Verhältnisse zusammentrafen und mit diesen sich vereinigten, oder dass auch der Dichter zuweilen von seinem Throne herabstieg und sich dem wirklichen Leben näherte. Dies ist und bleibt aber immer eine Selbstdemüthigung, die uns wenigstens, den fernen Betrachtern jener Erzeugnisse, unsichtbar bleiben sollte, wenn wir daran gehen, dieselben mit treuer Hingabe an sie zu deuten.

Mit dieser treuen Hingabe an die vortreffliche Schöpfung des erhabenen Dichtergeistes, von welcher wir hier sprechen, wollen wir nunmehr den Inhalt derselben darlegen und der dramatischen Entwickelung Schritt für Schritt folgen, nur da uns einige Rast vergönnend, wo es nöthig sein wird, auf Umstände aufmerksam zu machen, die uns besonders dienlich sind, theils die Einheit und den Grundgedanken der Tragödie aufzufinden, theils die einzelnen Charaktere in das hellste Licht zu setzen. Wir werden bei diesem Gange durch keinen andern Führer als durch den Dichter selbst uns leiten lassen, damit wir, wie wir ohne vorgefasste Meinung uns ihm jederzeit genähert haben, so auch jetzt ohne äusseren Einfluss die

Gewalt seiner Kunst und die Klarheit seines Gedankens auf uns wirken lassen.

Von der treuen Hand seiner Tochter Antigone sorglich geleitet, erscheint der greise, blinde Oedipus als Bettler auf Attischem Boden und sucht, ermattet von langer Wanderung, einen Ruhesitz, damit unterdessen die Tochter erforsche, in welcher Gegend des Landes sie sich befänden und dann von den Einwohnern erfahre, was weiter zu thun nöthig sei. Dass sie einer Stadt und zwar Athen nahe seien, erkennt Antigone aus dem in der Ferne hervorragenden Kranze von Thürmen; dass der Ort, den sie betreten haben, heilig sei, giebt der Lorbeer, Oelbaum und Weinstock zu erkennen, von denen die Stätte, an der sie ausruhen, angefüllt ist; auch lassen zahlreiche Nachtigallen ihr liebliches Lied ertönen. Indem Antigone sich anschickt, den rastenden Vater zu verlassen und sich zu erkundigen, wie die Gegend, die bewohnt erscheint, heisse, erblickt sie jemanden, der gerade auf sie zueilt. So wie derselbe ganz nahe gekommen ist, will Oedipus ihn um Auskunft bitten, wird aber vor allem von ihm aufgefordert, den Sitz, den er eingenommen hat, zu verlassen; denn der Ort, an dem sie sich befänden, sei ein geweihter. Auf die weitere, dringende Frage: welchen Gottheiten er geweiht sei, antwortet der Mann, er sei heilig, unbewohnt; denn die furchtbaren Gottheiten, die Töchter der Gaia und des Skotos walteten hier. Angegangen von Oedipus, ihm ihren Namen zu nennen, damit er sie verehren könne, nennt jener sie nach Attischem Brauche die „alles schauenden Gnadenreichen“ (Eumeniden.) — Sobald er diesen Namen ausgesprochen hat, erkennt Oedipus, dass seine Ahnung ihn nicht betrogen habe, als es ihn drängte, des Ortes Bedeutung zu erfahren, dass er durch höhere Leitung hierher geführt worden sei, und, indem er den Wunsch ausspricht, dass ihn die Gottheiten gnädig aufnehmen möchten, erklärt er, nimmer von diesem Platze weichen zu wollen; denn also wolle es seine Bestimmung. Auf

seine Bitten um genauere Auskunft schildert der Koloniate [44]), der bei den Aeusserungen des Oedipus in diesem etwas ausserordentliches ahnt, die ganze Gegend in ihren merkwürdigsten Theilen: ringsum sei sie geheiligt, Poseidon, der Titan Prometheus herrsche in ihr; der Ort, an dem sie sich befänden, heisse „des Landes erzgestufter Weg, Athens Bollwerk;" die benachbarten Gaue würden nach ihrem Begründer, dem Heros Kolonos, genannt. Zugleich lässt der Dichter den Mann andeuten, dass die Bewohner der Gegend eifrige Verehrer der genannten Gottheiten seien, um den Greis zu mahnen, dass er sich einer Gefahr aussetze, wenn er durch seine Anwesenheit den heiligen Sitz entweihe; auch soll dadurch das bevorstehende Verfahren der Koloniaten motivirt werden. Allein Oedipus achtet nicht auf diesen Wink; denn allzusehr sind seine Gedanken mit dem Geschick beschäftigt, das für ihn an diesen Ort geknüpft ist. Deshalb dringt er auch weiter mit seinen Fragen in den Koloniaten, bis er erfährt, dass der Gau unter der Botmässigkeit des Königs von Athen, Theseus, stehe; worauf er sich erkundigt, ob es nicht möglich sei, dem Fürsten die Kunde zu bringen, dass, wenn er an diesen Ort kommen wolle, er für die kleine Gunst von ihm, dem blinden Manne, grossen Lohn gewinnen werde. Ohne besonders zu erklären, dass er diese Botschaft dem Könige überbringen wolle, bemüht sich der Koloniate mit ängstlicher Religiosität, den Oedipus, in welchem er einen unglücklichen, aber edlen Mann vermuthet, wenigstens von dem Platze zu entfernen, an dem er ihn gefunden hatte, und eilt, als ihm dieses nicht gelingt, fort, um den Bewohnern der Gegend zu verkünden, was hier vorgehe, damit sie weitere Bestimmungen träfen. Nach der Entfernung des Mannes wendet sich Oedipus

[44]) Es liegt nicht in unserem Interesse, hier zu entscheiden, ob der Mann, der dem blinden Wanderer zuerst entgegentritt, ein Fremdling oder ein Athenischer Bürger oder ein Schutzverwandter gewesen sei. S. Wex, Beiträge zur Kritik des Sophokleischen Oedipus auf Kolonos. Schwerin 1837. S. 12 ff.

flehend zu den „furchtbar blickenden Göttinnen," die diesen Ort inne haben, und, gleichsam den Drang seiner Seele entlastend, der ihn bis hierher fortgezogen hatte, betet er zu ihnen, sie möchten, da er an ihrer heiligen Stätte den ersten Ruheplatz in diesem Lande gefunden habe, ihm nicht unhold sein, sondern des Phöbus Orakel erfüllen, der ihm einst bei der Verkündigung seiner Leiden verheissen habe, nach langer Wanderung werde er Ruhe finden, wenn er, als zu dem letzten Ziel, an den Ort gekommen sein würde, wo die erhabenen Göttinnen ihm Sitz und Herberge gewähren würden. Daselbst würde sein Jammerleben sich wenden, zum Gewinn denen, die ihn aufnähmen, zum Unsegen für die, die ihn vertrieben hätten[45]). Zum Zeichen dessen sollten Erdbeben, Donner und Blitz erfolgen. —

So sind wir denn auf einmal über das Geschick aufgeklärt, auf das Oedipus bei seinem Auftritte erst ahnend hinblickt, das er im Drange seiner Brust näher fühlt und fast ängstlich verfolgt, zuletzt als Erfüllung des Götterspruches wörtlich und bestimmt enthüllt. Dass dasselbe hier, wo er sich befindet, sich lösen werde, glaubt er aus allerlei Anzeichen zu erkennen und, indem er diese Lösung sogleich in enge Verbindung mit Athen, der Stadt der mächtigen Pallas, setzt, ruft er noch einmal die hohen Göttinnen an und fordert auch Athen selbst auf, Apollos Weissagung an ihm zu verwirklichen und zwar, wie er in Rückblick auf seine frühere Kraft in rührender und ergebender Weise hinzufügt: aus Mitleid mit seiner jetzigen Jammergestalt. Indem er aber diese Worte ausspricht, nahen schon bejahrte Männer, die nach seinem Aufenthalte spähen; als er dies von Antigone erfahrt, lässt er sich aus Vorsicht in den Hain führen, damit er ungesehen von ihnen vernehmen könne, was ihre Absicht sei. Eilenden Schrittes kommt nun der Chor der greisen Koloniaten herbei und nach dem Fremdling umherblickend,

[45]) S. Anmerk. 48.

der es wagte, sich dem Haine „der schrecklichen Frauen“ zu nähern, spricht er in allen seinen Worten fromme, ängstliche Scheu vor ihrer Macht aus. Während die Greise also suchen, tritt Oedipus wieder aus dem Haine hervor: sein trauriger Anblick erfüllt sie mit Schrecken; seine allgemeine Hindeutung auf das unglückliche Los, in welchem er sich befinde, veranlasst sie zu der Warnung, nicht von neuem sich zu versündigen, sich aus dem Bereiche des Hains zu entfernen und erst dann, wenn er dies gethan hätte, ihnen sein Begehren zu eröffnen. Einige Augenblicke ungewiss, was er beginnen soll, zugleich aber Antigones Mahnung, zu thun, was des Landes Brauch erheische, Folge leistend, entfernt er sich von der Stelle, wo er steht, mit der Bitte, ihm kein Leid zuzufügen; worauf ihm die Greise die, ohne dass sie es wissen, bedeutungsvolle Zusage geben, dass kein Mensch ihn mit Gewalt hinwegführen solle. So lässt er sich denn von Antigone willig so fern vom Haine führen, als die Greise wollen, und spricht dabei auf das Zureden der Tochter, das zu ehren, was die Stadt liebe, die merkwürdigen Worte: „Nie lass mit der Nothwendigkeit uns kämpfen.“ Bei aller Bereitwilligkeit aber, mit der er dem heiligen Brauche sich fügt, giebt er durch wiederholte Aeusserungen über sein Geschick zu erkennen, wie unglücklich er sich in diesem Augenblicke fühle, wo er aus dem Orte hinweggezogen werde, an dem er bereits das Ziel seiner Wanderung gefunden zu haben glaubte; auch ahnt er schon den Kampf, zu dem die weiteren, dem Chore zu ertheilenden Aufschlüsse über seine Person ihn führen würden. Wirklich hat dieser nichts angelegentlicheres zu thun, als den Unglücklichen um Namen, Herkunft und Schicksal zu befragen. Zögernd, fast erliegend unter dem Schmerze, den die Nothwendigkeit, sein Jammergeschick zu enthüllen, sich als den unglückseligen Oedipus zu erkennen zu geben, ihm auferlegt, und doch Antigones Bitten, auch das aeusserte zu bekennen, Gehör gebend, entdeckt er sich dem Chore, der nun bei dieser Mittheilung, diesem Anblicke, von Grauen erfüllt, die frühere Zusage seines

Schutzes zurücknimmt und in ihn dringt, schnellen Fusses von hier und aus dem Lande sich zu entfernen, damit er durch sein Verweilen keinen Nachtheil bringe. In sanften, ergreifenden, kindlichfrommen Worten wendet sich hierauf Antigone für den greisen, elenden Vater, der, was er verbrach, willenlos verbrochen habe, an das mitleidige Herz der Alten, bittet sie, die erschreckten, sich wenigstens um ihretwillen, die ihnen, wie die Tochter dem Vater, in das Auge blicke, zu erbarmen, und fleht sie bei allem, was ihnen theuer ist, an, ihren Schutz nicht zu versagen: denn keinen Sterblichen gebe es, der sich retten könne, wenn der Gott ihn fortreisse. Schon ist die kindliche Liebe nahe daran, einen schönen Triumph zu feiern, das Herz der greisen Männer zu bewegen, sie dahin zu stimmen, dass sie ihren Entschluss ändern: aber die Furcht, es möchten die Gottheiten beleidigt werden, wenn der dem Oedipus zugesagte Schutz ertheilt würde, hält sie davon zurück. Erst, als Oedipus ihnen vorhält, dass Athen vergebens die frömmste Stadt heissen würde, wenn man ihm diesen Schutz versagte, dass sie selbst auf diese Weise ihr gegebenes Wort brechen würden, dass sie ihn mit Unrecht als Verbrecher betrachteten, da seine Thaten weit mehr erlitten, als gethan wären[46]), weil diese Thaten, vor denen jetzt der Chor entsetzt zurückbebe, auf seiner Eltern frevelnd Thun zurückfielen; dass er kein Verbrecher von Natur genannt werden könne, weil er Erlittenes nur vergolten habe, so dass er, selbst wenn er besonnen gehandelt hätte, nicht mit dem Namen eines Frevlers zu bezeichnen wäre; endlich, dass seine Eltern ihn wissentlich hätten tödten wollen, während er unwissend zu seinen Verbrechen gekommen wäre; erst, als er sie in kraftvoller, lebendiger Rede bei den Göttern

---

[46]) Diese Stelle gehört zu denjenigen, die ganz besonders geeignet sind, das sittliche Verhältniss, in welches Sophokles die Erlebnisse des Oedipus bringen will, ins rechte Licht zu setzen. Sie zeigt, dass der Dichter ihn weder ganz schuldig, noch ganz unschuldig darstellen will.

anfleht, ihrem Worte, aus Furcht, die Götter zu beleidigen, nicht untreu zu werden, sondern eben dadurch, dass sie ihm den versprochenen Schirm gewährten, die fromm zu ehren, die ja auf den Frommen, wie auf den Gottlosen herabblickten, der ihrem Zorne nicht entfliehen könnte; als er sie mahnt, Athens Ruhm durch ihr Verfahren nicht zu verdunkeln, sondern ihn, der sich ihnen vertrauensvoll genähert habe, zu retten und zu schützen; als er sie zuletzt auf ihren Herrscher hinweist, dem er alles, was er jetzt nur andeute, offenbaren werde: erst dann verstehen sie, von dem Adel seiner Rede tief ergriffen, sich dazu, die Bestimmung ihres Fürsten abzuwarten. Dass dieser von demselben Manne, der sie herbeigeholt hatte, benachrichtigt, bald heraneilen würde, besonders wenn er jetzt die Kunde erhalte, dass Oedipus es sei, der hier weile, der wohlbekannte Name, versichern sie dem unglücklichen Greise, der sehnend ausruft: „O käm' er, seiner Stadt zum Heil und mir!"

Bei diesen Worten des Vaters blickt Antigone in die Ferne und sieht eine weibliche Gestalt im Reiseanzuge auf „Aetnäischem Rosse" sich nähern, in der sie anfangs zweifelnd, bald mit freudiger Gewissheit ihre Schwester erkennt und diese Entdeckung jubelnd dem Vater zuruft. Mit dem Ausdrucke theils der innigsten Freude, die Theueren, die sie mit Mühe aufgesucht und gefunden hatte, vor sich zu sehen, theils des unverhehlten Schmerzes, sie in solchem Zustande zu erblicken, sinkt Ismene in die Arme des Vaters und der Schwester und eröffnet bald, dass sie aus Sorge für jenen, und als Ueberbringerin einer wichtigen Botschaft, nur von einem treuen Diener begleitet, gekommen sei. Gerührt von diesem Zuge kindlicher Liebe, von diesem kühnen Wagniss der schutzlosen Jungfrau, fragt sie Oedipus, von einer sehr natürlichen Ideenverbindung geleitet, nach ihren Brüdern und deren gegenwärtigem Thun und Schaffen. Mit wenigen Worten deutet Ismene dem Vater an, dass sie mit sich selbst zu schaffen hätten, und Oedipus, im Wahne, sie wolle damit zu erkennen geben, dass ihre Brüder nur sich lebten,

spricht sich mit bitterer Ironie über ihr weichliches Benehmen aus, da sie, anstatt für den Vater Sorge zu tragen, diese den Schwestern überliessen, deren Pietät er mit lebendigen Zügen schildert. Namentlich hebt er hevor, welche Mühen und Plagen Antigone auf seinem Wanderleben für ihn getragen habe, und wie Ismene bestrebt gewesen sei, nach seiner Vertreibung für ihn zu wachen und jedes Orakel, das über ihn ertheilt worden war, auf heimliche, gefahrbringende Weise ihm zu hinterbringen. Von selbst wird er nun zu der Frage geführt, was sie ihm jetzt zu berichten habe; denn sicherlich bringe sie ihm eine erschreckende Botschaft. Ismene eröffnet ihm hierauf nach kurzer Erwähnung ihrer mühevollen Reise zu seinem, ihr unbekannten Aufenthalt, dass sie gekommen sei, seiner unglücklichen Söhne Noth ihm mitzutheilen. Erst hätten sie, eingedenk des alten Fluches, der auf dem Stamme ruhe, Kreon den Thron überlassen wollen, dann aber habe ein Gott und ihr eigener frevelhafter Sinn sie dazu fortgerissen, die Herrschaft an sich zu bringen. Eteokles, der jüngere, habe den erstgebornen Bruder, Polyneikes, nicht nur des Thrones beraubt, sondern ihn auch aus der Heimat vertrieben. Dieser sei nach Argos entflohen, habe sich durch ein Ehebündniss mit einem fremden Volke vermischt, Bundesgenossen gesammelt und wolle entweder durch Argos das Kadmeerland bezwingen oder von den Thebanern besiegt untergehen. Dies sei kein blosses Gerücht, sondern eine schreckliche Thatsache. So stehe es also mit den Söhnen. Was ihn, den Vater betreffe, so wisse sie nicht, wohin ihn die Götter noch führen wollten, um ihn von seinen Leiden zu befreien.

Diese Worte fachen in Oedipus sogleich wieder den Gedanken an sein letztes Geschick, die Hoffnung auf seine Erlösung an, und indem er in Ismenes Worten eine Andeutung auf dieselbe findet, fragt er sie begierig, ob sie denn etwas erfahren habe, was eine solche Hoffnung unterstütze. Da verkündet sie ihm einen Orakelspruch, von abgesendeten Männern eben jetzt nach Theben zurückgebracht, des Inhalts:

dass die Thebaner ihres eigenen Heiles wegen den Oedipus lebend oder todt suchen müssten, und dass in ihm ihre Macht bestehen werde[47]). Auf seine zweifelnde Aeusserung, wie denn er, der blinde Mann, der Stadt noch zum Heile gereichen könne, entgegnet Ismene, es gehe aus diesem Ausspruche deutlich hervor, dass ihn die Götter, die ihn einst ins Elend gestürzt hätten, jetzt erheben wollten. Oedipus, durch diese Worte auf den Gedanken gebracht, es handle sich um eine Wiedereinsetzung in frühere Rechte, versetzt, eingedenk des bittern Leides, das ihn bisher verfolgt hat, eingedenk seiner dahingeschwundenen Kraft: es lohne sich wenig, den zu erhöhen, der seit seinem Falle im jugendlichen Alter so vieles schon erduldet habe, dass er jetzt als Greis dastehe. Bald aber erfährt er, welches der wahre Sinn des Orakels sei; denn Ismene verkündet ihm, dass Kreon in Folge des Delphischen Ausspruchs bald erscheinen werde, um ihn, damit kein anderer Staat ihn besitze, in die Nähe Thebens zu bringen, ohne ihn in das Land selbst aufzunehmen. Auf die weitere Frage, wie denn die Thebaner hierin einen Vortheil für sich finden könnten, anwortet Ismene: „weil sie sonst fürchten müssen, dass dein Grab im fremden Lande eine Stätte des Unglücks für sie sein werde." Diese Aeusserung veranlasst ihn zu dem Ausspruche, dass sich das von selbst verstehe: ein Ausspruch, der nur vom Standpunkte seiner Liebe zum Vaterlande aus, dessen man ihn beraubt hatte, richtig verstanden werden kann, wie sich sogleich daraus ergiebt, dass er, um die Absichten der Thebaner vollständig zu erfahren, sofort

---

[47]) G. Hermann glaubt, der Dichter habe sich hier einer tadelnswerthen Wiederholung eines Umstandes schuldig gemacht, dessen er schon einmal Erwähnung gethan habe; denn dieses von Ismene erwähnte Orakel sei mit jenem bereits von Oedipus erwähnten Götterausspruch ein und dasselbe. Wunder nimmt diese Ansicht ebenfalls an. Allein dass beide Gelehrte irren, hat schon Lachmann a. a. O. S. 322 ff., wie auch K. Fr. Hermann a. a. O. S. 45. Anm. 23 dargethan und bemerkt, dass beide Orakel ganz verschieden von einander seien.

fragt, ob sie ihn denn nach seinem Tode im Vaterlande begraben wollten. Als er vernimmt, dass dies die Thebaner im Hinblick auf den von ihm vollbrachten Mord des Laios, seines Vaters, nicht thun würden, erklärt er mit voller Entschiedenheit seines Wesens, nachdem er, wie wir sahen, noch einmal eine falsche Hoffnung gefasst, noch einmal mit sich selbst gekämpft hatte, dass Theben seiner niemals habhaft werden solle, worauf Ismene, den vernommenen Orakelspruch nach der Aussage der nach Delphi Abgesendeten erweiternd, mit Bestimmtheit verkündet, dass er damit über die Thebaner einen schweren Fluch ausgesprochen habe, der sich dann erfüllen würde, wenn sie einst an seinem Grabe stehen würden.

Hier sind wir zu einem Wendepunkte der Tragödie gekommen. Was bisher die Brust des unglücklichen Oedipus erfüllt hatte, war Sehnsucht nach Ruhe und Erlösung, war Drang nach der Stätte, wo er dieselbe finden würde, war Ahnung, dass dieser Zeitpunkt nahe sei. Wohl wies ihn der Zug des Gottes nach Athen hin; aber noch wirkte die Liebe zum Vaterlande mächtig in seinem Innern. Hätten ihn die Seinigen wieder aufnehmen wollen: er würde zurückgekehrt sein, um ihnen das Heil zuzuwenden, das an seine Person geknüpft war. Aber das Schicksal wollte es nicht; darum verschmähten sie ihn; nur in der Nähe wollen sie ihn haben; deshalb sollten sie nicht einmal seinen Leichnam erhalten. Damit jedoch das wichtige Motiv, das hier den Ausschlag giebt, noch verstärkt werde, hat des Dichters Kunst es bei dieser von Ismene gegebenen Nachricht nicht bewenden lassen. Nicht bloss die Thebaner, sondern auch die beiden Söhne, welche das Orakel vernommen hatten, weisen die Wiederaufnahme des umherirrenden Vaters zurück. Dies betheuert Ismene mit Schmerz auf seine Frage. Da erhebt er sich im Zorne des väterlichen Gefühls, das so frevelhaft von den eigenen Söhnen verletzt und zurückgestossen wird, während ihnen in der Weisung des Gottes ein Mittel in die

Hand gegeben war, zum Frieden mit dem Vater und mit sich selbst zurückzukehren, und spricht über sie, die ihn verstossen, in die Flucht getrieben, verbannt hatten, den Fluch aus, dass die Götter niemals die über sie verhängte Zwietracht enden möchten; dass, wenn von ihm der Ausgang des Kampfes, den sie gegen einander bereiteten, abhinge, weder derjenige der beiden Brüder, der gegenwärtig den Thron besitze, ihn behalten, noch der vertriebene je ins Vaterland zurückkehren würde. Wohl fühlt er bei diesem Fluche das Entsetzen, das diejenigen ergreifen musste, die ihn jetzt umgeben, am meisten das Herz der beiden Schwestern, die ja wissen mussten, dass er selbst einst, als seine Thaten offenbar geworden waren, aus der Heimat habe vertrieben werden wollen. Dieses frühere stürmische Verlangen, dem niemand gewillfahrt hatte, erklärt er jedoch aus der Wuth der Leidenschaft, die ihn zu grösserer Selbstbestrafung getrieben hätte, als seine Handlungen es erforderten, und legt alles Gewicht des Zorns, der ihn jetzt wegen des Verfahrens seiner Söhne erfüllte, auf den Umstand, dass sie ihn da vertrieben hätten, wo er bereits zur Mässigung zurückgekehrt und zu einer milderen Ansicht über seine Thaten gelangt wäre. Da hätten ihn die Söhne, die ihn leicht schirmen konnten, in das Elend ziehen lassen, während die Töchter ihm mit kindlicher Liebe und Treue Unterhalt und Sicherheit gewährten. Daher sollten jene, die statt seiner das Scepter sich erwählt, nie Beistand in seiner Person erhalten, nie Segen von ihrer Herrschaft ernten. Dass dem so sein werde, erkenne er klar, wenn er das von Ismene ihm überbrachte Orakel mit den alten Aussprüchen verbinde, die Apollo bereits an ihm erfüllt habe [48]). Darum möchten die

[48]) Döderlein versteht unter diesen „alten Aussprüchen" (τά τ' ἐξ ἐμοῦ παλαίφατα), wie wir S. 163 bemerkt haben, die Flüche, die ehedem Oedipus über seine Söhne ausstiess. Wunder folgt seiner Ansicht. Allein weder der vorherrschende Gebrauch des Wortes παλαίφατα, noch die gegensätzliche Stellung der Hauptbegriffe dieses Satzes, noch auch

Thebaner immerhin Kreon und, welchen Mächtigen sie sonst noch wollten, senden: sobald nur Attikas Einwohner und die hehren Beschützerinnen des Attischen Volkes ihm Beistand leisteten, werde er für Athen als mächtiger Hort sich erheben, seinen Feinden aber Gefahr und Noth bringen. —

Auf diese feste Verheissung hin erklärt der Chor, dass Oedipus sowohl, als die beiden Schwestern ihm alles Schutzes werth erschienen, und, da der unglückliche Mann überdies der Stadt so grosses Heil verkünde, so wolle er ihm nun rathen, was ihm fromme, damit er die Göttinnen versöhne, deren Haine er, ohne es zu wissen, sich genähert habe. Indem der Dichter uns nun mitten in die heiligen Sühngebräuche versetzt, die der Chor dem Oedipus in frommer Beachtung des Herkömmlichen anräth, um dadurch den Schutz möglich zu machen, der ihm gewährt werden soll, räumt er alle Schwierigkeiten, die für den blinden Greis in diesem wichtigen Momente entstehen konnten, dadurch aus dem Wege, dass Ismene die üblichen Sühnungen für den Vater übernimmt, wobei er Oedipus, der sich auf seine körperliche Schwäche und seine Blindheit beruft, das bedeutsame Wort aussprechen lässt, dass wohl eine Seele, sobald sie sich nur reines Sinnes nahe, für tausende solches verrichten könne[49]).

---

der Gebrauch des Adverbiums *ποτέ*, für deren veränderte Bedeutung die angezogenen Beweisstellen nichts begründen, rechtfertigen diese Erklärung. Wer die vorliegende Stelle mit den Versen 87—93 vergleicht, wird einsehen, dass der Dichter an einen Orakelspruch anknüpft, den einst Oedipus von Apollo erhalten zu haben vorgiebt: ob zu der Zeit, wo er das erste Orakel von Apollo erhielt, das auf so unglückliche Weise an ihm in Erfüllung gegangen war, oder später, lässt sich nicht mit Gewissheit bestimmen. Wahrscheinlich denkt der Dichter an jenes erste Orakel, das er entweder im König Oedipus nur zum Theil benutzte, wie es eben seine Absicht mit sich brachte, oder dem er nun im zweiten Oedipus eine für seine dramatischen Zwecke nothwendige Erweiterung hinzufügt. Die ältere Sage weiss nichts davon.

[49]) Wenn Hegel, Aesthetik Th. III. S. 558, in Bezug auf die gesammte Idee, die Sophokles in seinem zweiten Oedipus darstellen wollte,

Während Ismene die vorgeschriebenen Gebräuche vollzieht, und Antigone dem Vater schützend zur Seite bleibt, spricht ihn der Chor, von ihm selbst früher aufmerksam und neugierig gemacht, um ausführlichere Mittheilung des weithinbekannten Geschickes an, das über ihn herrsche, und Oedipus enthüllt den Greisen mit wiederholten schmerzlichen Ausrufungen, stets jedoch unter Berufung auf Zeus mit der entschiedenen Entschuldigung, dass er zwar nicht gezwungen, doch unwissend und ahnungslos gesündigt habe, dasselbe ganz so, wie wir es bereits aus dem ersten Oedipus kennen. Bemerkenswerth ist es dabei, dass er namentlich die Ehe mit seiner Mutter als ein Vergehen darstellt, in das ihn die Stadt, indem sie ihn belohnen wollte, hineingezogen habe, und dass er an des Vaters Tode sogar nach den bestehenden Gesetzen unschuldig sei. Dennoch äussert der Chor sein Grausen über das Vernommene und wird nur durch Theseus Ankunft gehindert, sein Urtheil über den Vatermord, den er früher nicht gekannt hatte, auszusprechen. Mit einer Theilnahme, die schon früher durch die allverbreiteten Gerüchte von den Schicksalen des Thebanerfürsten begründet worden war, tritt Theseus, von Gefolge begleitet, dem Unglücklichen entgegen und gesteht, aus den Mittheilungen, die ihm über den Vorgang im Haine von Kolonos gemacht worden seien, und aus dem, was er auf dem Wege hierher erfahren habe, sogleich seine Person erkannt zu haben. Er sehe, dass er sich nicht getäuscht habe, an seiner mitleidswerthen Gestalt, und gerührt von seinem Unglücke frage er ihn, mit welchen Wünschen er und sein armes Kind der Stadt genaht seien. Sein eigener früherer mühevoller Lebensweg und das Bewusstsein, dass auch er ein Mensch und keiner Stunde gewiss sei, treibe ihn an, einem Fremdlinge, wie er sei, seine Hilfe nicht zu entziehen,

---

mit Recht davor gewarnt hat, dieselbe nicht in den Bereich christlicher Vorstellungen zu versetzen, so muss man diese Warnung besonders auf diese Stelle anwenden.

er müsste denn unmögliches von ihm begehren. Der Adel dieser Gesinnung ergreift den Oedipus tief und, zu innigem Vertrauen ermuntert, deutet er zuerst auf sein bekanntes Schicksal leise hin und eröffnet sodann dem Könige, dass er gekommen sei, sich selbst ihm als eine Gabe anzubieten, die zwar scheinbar werthlos, aber dennoch segensreicher sei, als der Anblick es verspreche. In dem dieser Erwähnung folgenden Gespräche, das Oedipus durch die Mittheilung fortsetzt, dass der verheissene Segen nach seinem Tode erfolgen werde, wenn Theseus ihm ein Grab gewährt haben würde, ist dieser bemüht, ihn auf die Gegenwart zurückzuführen und auf das zu verweisen, was dieser etwa frommen könnte; denn die Bitte um ein Grab dünkt ihm nur gering. Allein Oedipus bedeutet ihn, dass die Erfüllung dieser Bitte nicht ohne Kampf vor sich gehen könne, und als Theseus dies nicht verstehen kann, eröffnet er ihm, dass seine Söhne ihn zwingen würden, nach Theben zurückzukehren. Theseus, ohne Nachricht und Kunde von allem, was dort zuletzt geschehen war, will ihn tadeln, dass er den Söhnen nicht Gehör gebe, und billigt sein zürnendes Verfahren selbst dann nicht, als ihm Oedipus entgegnet, dass seine Söhne ihn früher nicht hätten haben wollen, als er gern in Theben geblieben wäre. Da entdeckt er ihm, dass er, von seinen Söhnen für immer aus Theben wegen des von ihm verübten Mordes verbannt, niemals dahin zurückkehren dürfe, dass aber ein Orakelspruch, der den Thebanern Niederlage durch die Athenienser drohe, sie jetzt nöthige, ihn zurückzurufen; und als Theseus verwundert fragt, wie es wohl je zu Feindseligkeiten zwischen ihm und den Thebanern kommen könnte, weist Oedipus ihn in schöner Rede darauf hin, dass nur die Götter unwandelbar seien, alles menschliche durch die Macht der Zeit sich ändere: so könnte statt der gegenwärtigen Eintracht zwischen beiden Staaten später Zwietracht sich erheben und die Verheissung in Erfüllung gehen, dass an dem Orte, wo er im Grabe ruhe, das Blut

der Thebaner fliessen werde[50]). Weiteres könne er ihm jetzt nicht verkünden; nur so viel wolle er noch sagen, dass, wenn die Götter nicht trögen, er für treuen Schutz nicht geringen Vortheil gewähren werde. Der Chor bekennt, dass der Fremdling ähnliches auch ihm schon zugesichert habe, worauf Theseus ihm theils als altem Thebanischen Gastfreunde, theils wegen seiner Verheissungen Schutz zusagt und sein Land als zweite Heimat anbietet, zunächst aber den Bewohnern von Kolonos seine Sicherheit anvertraut, so jedoch, dass er ihm auch frei stellt, ihn nach Athen zu begleiten. Allein der Ort selbst und die an ihn geknüpfte Bestimmung des Schicksals fesseln Oedipus; daher bittet er, des Fürsten Worte preisend, denselben um feste Zusicherung seines Schutzes, weil er ahnt, dass von Theben aus bald Abgesandte kommen würden, um sich seiner zu bemächtigen. Theseus aber, im Begriff sich zu entfernen, heisst ihn Vertrauen haben auf sein blosses Wort und auf seine Macht; ohne seinen Willen solle niemand ihn von hinnen führen. Froh erregt von dem Bewusstsein dieser Macht Athens schildert nun der Chor der Koloniaten in einem begeisterungsvollen Liede die Anmuth des Landes, das er bewohnt, wo die Nachtigall lieblich klagt, der Epheu grünt, der Weinstock fruchtbeladen steht; wo Narkissos blüht, Krokos glänzt und des Kephisos nie versiegendes Gewässer durch die Fluren hinströmt; wo der Oelbaum in seltener Schönheit sprosst, selbst feindlichen Führern ein Gegenstand der Ehrfurcht und Scheu. Sodann preist er als höchstes Geschenk der Götter die Pracht der Rosse und die Schönheit des Meeres, auf dem von Nereiden umtanzt die Schiffe dahin fliegen.

Kaum hat der Chor diesen Preisgesang geendet, da ruft ihm Antigone zu, dass es jetzt gelte, den Glanz dieser

[50]) Diese Stelle bildet gewissermassen den Mittelpunkt der Beweisführung für diejenigen Gelehrten, welche eine politische Tendenz im zweiten Oedipus erkennen wollen.

Worte zu bewähren; denn Kreon nahe mit seinen Genossen. Der Chor erwidert auf diese Mahnung und auf die Bitte des Greises, ihn jetzt zu retten, er solle gutes Muthes sein; sei er auch schwach, das Land sei mächtig. — Die folgende Scene, eine der wichtigsten und reichsten der Tragödie, müssen wir hier übergehen, weil wir sie unten ausführlich besprechen und beleuchten werden. Nur so viel sei des Zusammenhanges wegen bemerkt, dass Kreon anfangs auf freundliche, Theilnahme und Mitgefühl bezeugende Weise den Oedipus veranlassen will, mit ihm nach Theben zurückzukehren. Da er mit diesem Mittel nicht zum Ziele gelangt; da Oedipus den wahren Grund dieser scheinbaren Theilnahme darstellt, Kreon selbst als einen Heuchler schildert und erklärt, dass er selbst nie nach Theben zurückkommen, dass aber sein Rachegeist dort immer wohnen werde, und dass seinen Söhnen ein furchtbares Verhängniss drohe: so wird Kreon heftiger und erbitterter, mit ihm Oedipus, bis zuletzt jener verkündet, dass er Ismene bereits habe ergreifen lassen und nun auch Antigone mit sich fortschleppen werde. Diese Drohung führt er auch ungeachtet des Hilfegeschreis der Antigone, der Verzweiflung des unglücklichen Vaters und des Dazwischentretens des Chores aus. Antigone wird fortgeführt. Ja, da Oedipus durch neue Vorwürfe den abgesandten Fürsten immer heftiger reizt, so will dieser zuletzt auch an ihn selbst Hand anlegen. Da erscheint auf das allseitige Geschrei des Chores Theseus mit seinem Gefolge, in einer Opferhandlung, die er eben an Poseidons Altar vollbringen will, unterbrochen. Auf die Kunde von dem, was bis jetzt vorgegangen war, entsendet er schnell seinen Diener nach dem Altare Poseidons, damit alle Reisigen von dort aufbrächen und den Räubern der beiden Mädchen nacheilten, um ihnen die unrechtmässige Beute wieder abzujagen. Unterdessen führt er zürnend dem Kreon die Schlechtigkeit seiner Handlung zu Gemüthe und zwingt ihn endlich, ohne auf seine Entschuldigungen und Drohungen zu achten, ihm voran zu dem Orte zu gehen, wo er die Mädchen verborgen halten

lasse. — Der Chor versetzt uns hierauf in die Gegend, wo möglicher Weise der Kampf mit den Thebanern sich entfalten konnte, schildert begeisterungsvoll das Zusammentreffen der beiden Scharen und rühmt die Kraft und den Muth der Einwohner und Reisigen. Dann lauert er gleichsam der Entscheidung, die ihm das ahnungsvolle Herz als eine siegreiche voraussagt. Mit kriegslustigem Sinne wünscht er, dem Kampfgewühle hoch vom Aether aus einer Taube gleich zuschauen zu können. Der Gesang schliesst mit Flehen zu Zeus, Athene und Apollo um Schutz und Siegesglück. — Die Ahnung des Chores ist nicht getäuscht worden: Theseus mit seinen Kriegern führt die Mädchen siegreich zurück. Jubelnd ruft dies der Chor dem Vater zu, der es kaum glauben kann, dass ihm die entrissenen Kinder wiedergegeben seien, und mit Zärtlichkeit beide umschlingt, als wolle er sie nie mehr aus seinen Armen lassen. Auf seine Frage, wie sie gerettet worden seien, verweist ihn Antigone an Theseus, dem er, sich gleichsam entschuldigend, dass er sich nicht sogleich zu ihm gewendet habe, Glück und Sieg von den Göttern für die That herabwünscht; „erfahren habe er, dass nur in diesem Lande Frömmigkeit, Milde und Wahrhaftigkeit wohnten.“ Des Retters Hand möchte er gerne ergreifen, sein Haupt küssen für seine Wohlthat; doch nein! seine Berührung könnte den König beflecken; deshalb begnüge er sich, ohne ihm nahe zu kommen, ihn zu segnen und um seinen ferneren Schutz zu bitten. Mit edler Rede weist Theseus Entschuldigung und Dank zurück: durch die That sich zu bewähren, sei stets sein liebster Ruhm gewesen und Lohn finde er schon in der Erfüllung des gegebenen Versprechens. Daher wolle er schweigen von dem, was geschehen; die Töchter sollten es berichten. Nur eines wolle er noch berühren, was ihm wichtig erscheine: es heisse, ein Fremdling, nicht von Theben, aber aus Oedipus Stamme, habe sich unterdessen Poseidons Altare genaht und weile dort, um kurzes Gehör von Oedipus und um freies Geleite flehend. Dieses Verweilen an heiligem Orte lässt wichtiges vermuthen: wer

kann der Fremdling sein? Ein Wort von Theseus löst den Zweifel: „Sieh', ob in Argos nicht ein Verwandter weilt, der solche Gunst von dir begehren kann!" Dieses Wort erfüllt den Greis mit Entsetzen, so dass er jede weitere Erklärung abweisen will: er kenne den, der am Altare flehe, aus Ismenes Nachrichten; es sei sein verruchter Sohn, von dem der blosse Laut ihm Schmerz und Qual bereite. Dennoch dringen Theseus, der besonders die geziemende Scheu vor dem Altare, an dem der Fremdling weilt, hervorhebt, und Antigone, welche ihr schwesterliches Gefühl zu Hilfe nimmt und ausserdem auf seine Vaterpflicht, ja auf sein eigenes Los durch seiner Eltern Vergehen, endlich auf sein leidenschaftliches Wüthen gegen sich, als er sich der Augen beraubte, hindeutet, mit so mächtigen Gründen und Bitten in ihn, dass er endlich nachgiebt und dem Sohne zu kommen gestattet, doch nicht, ohne um erneuerten Schutz für sich selbst zu bitten.

Bevor der Fremde erscheint, lässt der Chor, angeregt von der neuen Heimsuchung des leiderfahrenen Mannes, ein trauriges, schwermuthsvolles Lied erschallen, das in dem Streben nach hohem Alter nur die Quelle des Leides und der Mühsal erblickt: nur der Tod befreie endlich von den Uebeln des Lebens. Darum sei es besser, nie geboren zu sein oder doch bald zu sterben; denn das kräftige Alter sei erfüllt von Sorgen und Gefahren, von Kämpfen und Ereignissen jeder Art, und das Greisenalter, verachtet, kraftlos, einsam, vereine jegliches Weh in sich. So umbrause jetzt den unglücklichen Greis von allen Seiten die Woge des Unheils. — Unter diesem düsteren Gesange tritt, von Antigone auf mitleiderregende Weise angekündigt, Polyneikes auf: allein, das Auge in Thränen gebadet. Er erblickt zuerst die jammervolle Gestalt des Greises; dieser Anblick wendet seinen Sinn vom eigenen Schicksal auf das unglückliche Los des Vaters hin, und zu spät, wie er sagt, von solcher Noth benachrichtigt, klagt er sich laut als Ursache dieses Elendes an. Dennoch hofft er Verzeihung und Gnade, die ja an

Kronions Throne weile. — Aber vergebens harrt er auf das ersehnte Wort vom Vater, der sein Antlitz von ihm kehrt und dadurch zu erkennen giebt, dass er nichts von ihm wissen wolle. Daher bittet er die Schwestern um ihre Fürsprache: sie sollen des Vaters Herz bewegen, dass sein Mund sich öffne, ihm zu antworten, dass er ihn, den Schützling des Gottes, nicht mit Verachtung entlasse. Antigone erwidert ihm zwar, dass sie nach dem, was er gethan, nicht für ihn sprechen könne, sucht ihm aber Muth einzuflössen und fordert ihn auf, selbst seine Absicht zu offenbaren, ob er vielleicht dadurch den Vater rühre. Diesem Rathe folgend spricht er nun zuerst die Anwesenden um Sicherung des zugesagten freien Geleites an, um das ihn, wie er befürchtet, der Inhalt dessen, was er eröffnen wolle, bringen könnte. Sodann theilt er mit, was Ismene bereits über sein und seines Bruders Verhältniss dem Vater kundgethan hatte. Alles, was er von seinem Bruder erlitten hatte, führt er auf den Fluch zurück, den Oedipus über beide, als sie ihn vertrieben, ausstiess. Jetzt stehe er mit siebenfachen Scharen, die er gesammelt habe, um entweder seinen Bruder zu vertreiben oder zu unterliegen, vor Thebens Mauern, und mit versöhnendem Flehen nahe er sich für seine Kampfgenossen, die zur Schlacht gerüstet stehen, und für sich selbst, ihren Anführer, der, wenn auch von bösem Geschicke erzeugt, doch dem Namen nach Oedipus Sohn sei, dass der Vater, dessen Leben zugleich mit dem der Schwestern dabei in Gefahr schwebe, von seinem Zorne gegen ihn ablasse und sich auf seine Seite stelle, damit dem ergangenen Götterausspruche zu Folge der Sieg ihm zu Theil werde. Um diese Gunst beschwört er ihn bei der Heimat und den Göttern ihres Stammes und sucht durch Hinweisung auf das gleiche Los, das über sie beide als Vertriebene gekommen wäre, das väterliche Mitleid rege zu machen, und zeigt, damit kein Mittel unangewendet bliebe, dem Vater die Aussicht, dass er ihn nach Vertreibung seines Bruders mit sich in das Vaterland zurückführen wolle.

Er schweigt und erwartet die ersehnte Antwort. Doch Oedipus bleibt stumm und erst, nachdem der Chor in ihn gedrungen ist, doch wenigstens das Schweigen zu brechen, dem Bittenden Bescheid zu geben und ihn dann zu entlassen, erhebt er im stürmischen Affecte des hocherzürnten Vaterherzens seine Stimme und verkündet dem Sohne, „was sein Leben nie erfreuen solle." — Nachdem er in Theben sich des Scepters bemächtigt hätte, habe er den Vater in ein Elend gejagt, dessen Anblick jetzt seine Thränen veranlasse, weil er in demselben Zustande sich befinde. Doch wozu diese Thränen? Er, er allein sei die Ursache dieses Jammers, dem er ohne der Töchter Hilfe unterlegen wäre. Söhne besitze er nicht, nenne sie nicht sein. Deshalb werde die Gottheit ihm rächend nahen, wenn er gegen Thebens Stadt hinanstürme. Ja, jene Flüche, die er längst auf sie geschleudert, rufe er von neuem über sie aus: er werde die Stadt nicht einnehmen, sondern zuvor, mit Blut befleckt, und blutbefleckt mit ihm sein Bruder fallen. Dies sei das Los ihrer Verachtung gegen den blinden Vater, den nur allein die Töchter zu ehren wüssten. „Entflieh, Verruchter," ruft er ihm zuletzt zu, „verabscheut, vaterlos, von dem Fluch begleitet, dass du niemals das Heimatland einnehmen, nie nach Argos zurückkehren, sondern von Bruderhand sterben und selbst den tödten wirst, der dich vertrieben hat! So fluch' ich dir und rufe des Tartaros grauenvolles Dunkel, rufe die Gottheiten hier, rufe den Ares an, der solchen Hass unter euch geworfen hat. Mit dieser Antwort geh und verkünde den Kadmeern und deinen Kampfgenossen, weshalb Oedipus seinen Söhnen solche Gaben spendet." — Bei diesen Verwünschungen des Vaters erfasst den unglücklichen Sohn Schrecken und Verzweiflung. Verloren ist sein Weg, verloren sind seine Freunde, und das Ziel der Heerfahrt ist von der Art, dass er es den Genossen nicht einmal mittheilen kann, sondern gezwungen ist, sie schweigend dem Verderben entgegen zu führen, das ihm als so gewiss erscheint, dass er die Schwestern anfleht, wenn der väterliche Fluch in Erfüllung

gegangen sei, ihm wenigstens ein Grab zu gönnen. Vergebens fleht ihn Antigone an, seinen Sinn zu ändern, das Heer zurück nach Argos zu führen: Ehrgeiz und Hass gegen den Bruder bestürmen seine Seele [51]), so dass er ungeachtet des grausenhaften Loses, das seiner wartet, den Weg verfolgen will, den er betreten hat. Mit diesem Entschlusse scheidet er in leidenschaftlichem Trotze, nur der Schwestern Thränen sprechen noch einmal zu seinem Herzen; ein segnendes Wort für sie ist sein Lebewohl für immer. —

Während er sich entfernt, erhebt sich ein heftiges Gewitter: der Donner rollt gewaltig, der Aether kracht, Blitze flammen durch die Luft; Entsetzen ergreift den Chor, der zwischen der Furcht vor neuem Leid und dem Gedanken an das nahe Lebensziel des Gastes schwankt; „denn was die Götter senden, ist nie bedeutungslos." Oedipus selbst ahnt, dass diese Zeichen ihm gelten; daher verlangt er dringend nach Theseus und theilt seinen Kindern mit, dass das von den Göttern ihm verheissene Lebensziel bevorstehe. Die Zeichen dauern fort; von Furcht durchbebt betet der Chor, dass die Götter ihm gnädig seien, und die Aufnahme, die er dem Unglücklichen gewährt habe, einem frommen Manne zu Theil geworden sein möge. Oedipus Verlangen nach Theseus wird dringender; er ist besorgt, ob dieser ihn noch am Leben treffen werde, und vertraut der fragenden Antigone, dass er dem Könige den versprochenen Dank zollen müsse. Auch der Chor verlangt bei diesen Worten eifrig nach dem Könige, der wieder zum Opferherde Poseidons zurückgekehrt war, jetzt aber erscheint, als eben das Gewitter sich endet. Ver-

---

[51]) Der Verfasser der Abhandlung über Sophokles Oedipus auf Kolonos V. 1438—1488, in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft, August 1842. S. 728 ff. stellt den Charakter des Polyneikes viel zu niedrig, wenn er ihn zu dem Heuchler macht, als den er ihn darstellt. Das einzige Wort des Oedipus: „Hast deinen Vater selbst verjagt....., dass er dieses Kleid nun trägt, bei dessen Anblick nun du weinst, da du in gleiche Noth der Drangsal kommen bist wie ich" — schützt ihn gegen solche Angriffe.

wundert über die Hast, mit der er aufs neue herbeigerufen worden sei, fragt er, ob denn das Ungewitter Unheil gebracht habe, oder neues Leid hereingebrochen sei über Laios Sohn. Da verkündet ihm Oedipus, dass sein Leben zu Ende gehe, wie ihm die Götter selbst anzeigten, und dass er ihm daher offenbaren wolle, welches unwandelbare Glück dem Lande bevorstehe. Er selbst als Führer wolle ihn an den Ort seines Todes geleiten; denn keines Menschen Blick solle diesen Ort und die Stätte, wo er liege, verrathen, damit er ein dauernder Schutz für Athen sei gegen die nachbarlichen Staaten, mächtiger als Heeresmacht und Bundesgenossen. Ihm allein werde er an Ort und Stelle selbst alles eröffnen, damit er es im Gedächtniss bewahre und nach seinem Tode dem edelsten des Landes anvertraue und dieser hinwiederum seinem Nachfolger, und damit durch diese fromme Fortpflanzung des Geheimnisses der Staat unbesiegbar sei den „saatentsprossenen" Kadmeern gegenüber. Und nun geht er, sein Ende immer deutlicher fühlend, selbst, ein blinder Seher, seinen Kindern, unberührt von ihnen, voraus, wohin ihn „Hermes und Persephone" ziehen. Theseus und sein Gefolge begleiten ihn. — In scheuer Erwartung dessen, was geschehen werde, bleibt der Chor zurück und stimmt ein flehendes Lied an zu „Persephone, der unsichtbaren Göttin und Aïdoneus, dem Könige der Nächtlichen," dass sie den Greis, der so vieles erduldet habe, nicht unter Qualen hinabsinken lassen möchten in das „allbergende Land" des Todes und in die „stygische Wohnung." Zugleich beten sie zu den Gottheiten der Unterwelt und zum Cerberus, den fremden Gast, der zu den unteren Gefilden eile, in Ruhe ziehen zu lassen. Während sie diese Wünsche aussprechen, sind sie bereits erfüllt. Ein Diener, der zurückkehrt, meldet den mühelosen, göttlichen Tod des Dulders und die wunderbare Art, in der er unter Beobachtung heiliger Gebräuche demselben entgegen gegangen sei. Ein Donner des Zeus habe das Ende angekündigt. Da seien die Jungfrauen, von Entsetzen überwaltigt, jammernd zu des Vaters Füssen gesunken;

dieser habe sie umschlungen, ihnen sein Scheiden angekündigt und im Rückblicke auf ihre Sorgen um ihn, die nun vollendet seien, die Worte gesprochen: „Hart waren sie, ich weiss es; doch ein Wort löst alle diese Mühen: von keinem andern wird euch grössere Liebe je zu Theil, als von mir, ohne den ihr nunmehr den Rest des Lebens hinbringen werdet.“ Bald darauf sei ein mächtiger Ruf erschollen, dass die Haare sich emporsträubten und Angst die Herzen durchschauderte: „Du da, Oedipus, was zaudern wir, zu gehen? Schon zu lange zögerst du!“ — Da habe der Greis seine Kinder dem Schutze des Theseus empfohlen und, nachdem dieser mit einem hohen Eide gelobt hätte, sie zu schirmen, habe er sie aufgefordert, sich zu entfernen. Mit ihnen wären alle übrigen ausser Theseus zurückgekehrt. Nach kurzer Zeit hätten sie zurückgeblickt und keinen Fremdling mehr gesehen, wohl aber den Theseus, wie er die Hände vor die Augen hielt, als sei ihm ein grauenhaftes Bild erschienen; bald darauf habe dieser, zur Erde niedergeworfen, in einem Flehn „zur Gaia und zum Olympos“ gebetet. Nur er wisse, welches Todes Oedipus gestorben sei; nicht der Donner habe ihn zerschmettert, nicht der Sturm ihn hinweggerafft: ein Götterbote habe ihn mit hinweggenommen, oder die Kluft der Erde habe ihn schmerzlos aufgenommen; denn nicht mit Klagen, auch nicht unter Qual der Krankheit habe er geendet, sondern, wie kein anderer, wunderbar.

Kaum hat noch der Diener seine Mittheilung geendet, so hört man die Klagen der Töchter, die mit dem Gefolge des Theseus aus dem Haine hervortreten. Antigone, die treue Begleiterin des geliebten Vaters, ist es vorzüglich, welche die rührendsten Beweise dieses Schmerzes in mitleiderregenden Worten an den Tag legt, indem sie theils das unselige Geschick des Armen, theils ihre früheren Sorgen um denselben, theils auch die unberechenbare Noth der Zukunft, am meisten aber den Verlust des Vaters selbst bejammert, so dass der Chor, von innigem Mitgefühl über ihre und Ismenes Todtenklage ergriffen, mit

gerechter Anerkennung ihrer edlen Kindesliebe, sie zu trösten versucht, indem er sie auf die Gnade der Götter hinweist, die sich in dem Tode des Vaters kund gethan habe. Doch selbst diese Tröstungen regen den Schmerz, anstatt ihn zu mildern, nur noch mehr an, und Antigone will im Uebermasse ihres Leides, von Sehnsucht nach dem Grabe des Vaters und nach ihrem eigenen Tode getrieben, an die Stätte zurückkehren, wo er geschieden ist, um dort von der Hand Ismenes zu sterben, die bei diesem Verlangen der Schwester sich doppelt unglücklich und verlassen fühlt. Erst Theseus Ankunft vermag diesem grenzenlosen Schmerze Einhalt zu thun und jenes Verlangen Antigones durch die Erklärung zu besänftigen, der Geschiedene selbst habe es streng versagt, dass ein Sterblicher sich seinem Grabe nähere; denn nur dann könnte das Land glücklich sein. Diesem Grunde fügt sich Antigone, aber nur, um Theseus zu bitten, dass er sie mit der Schwester zurück nach Theben bringen lasse, damit sie dort vielleicht den Mord der Brüder verhindere. Der König verspricht, nicht nur diese Bitte zu erfüllen, sondern alles gerne zu thun, was ihnen fromme und dem Geschiedenen zu Dank gereiche. Auf dieses Versprechen zu bauen und deshalb die Thräne zu stillen, mahnt sie das letzte Wort der Greise, die den Chor bilden. —

Haben wir auf solche Weise den reichen Inhalt der Tragödie zu entfalten und so darzustellen gesucht, dass das vollständige Gemälde der sich allmählich entwickelnden tragischen Handlung dem Leser vor das Auge tritt, ohne dass irgend ein Zug willkürlich von uns verändert oder verwischt worden ist: so gebietet unsere Aufgabe, nun weiter zu gehen und auf alle diejenigen Merkmale des durch diese Darstellung gewonnenen dramatischen Bildes aufmerksam zu machen, deren Vereinigung den innern Charakter desselben zu enthüllen vermag. Wir sehen uns bei diesem Versuche wider unseren Willen gezwungen, alle Einzelheiten unberücksichtigt zu lassen, in denen der Genius des Künstlers sich herrlich offenbart

hat; denn sie sind wie die Perlen des Morgenthaues, fast unzählbar über das ganze dramatische Gebiet, das wir durchwandert haben, und in wunderbarer Mannigfaltigkeit ausgestreut. Auch wäre es uns kaum zu verzeihen, wollten wir die Anmuth und Milde, die in dem Chorliede, das die Schönheit und den Ruhm des Attischen Landes besingt, in den vielfachen Aeusserungen väterlicher, kindlicher und schwesterlicher Liebe, in den Aeusserungen fürstlichen Edelmuths hervortritt; wollten wir die Kraft und Energie in dem Chorgesange während des Kampfes zwischen den Atheniensern und Thebanern, die Hoheit in dem Bescheide, den Oedipus seinem Sohne giebt, die feierliche Würde in der letzten Rede des scheidenden Dulders, die religiöse Weihe, die über der Schilderung der Sühngebräuche verbreitet ist, die elegischen Klänge, die aus dem vorletzten Stasimon, wie aus dem letzten Kommos hervortönen: wollten wir diese und andere Vorzüge des Gedichtes nur in Eile berühren, nicht, wie sie es verdienen, vollständig zu entwickeln suchen. Und doch vertrüge sich dieses Bestreben wenig mit dem Zwecke dieser Abhandlung. Darum müssen wir selbst von noch wesentlicheren und bedeutsameren dramatischen Tugenden dieser Tragödie absehen, zu denen wir namentlich die vortrefflich entfalteten und durchgeführten Gegensätze in Charakteren und Verhältnissen, die ununterbrochene Thätigkeit in Fortbewegung der Handlung, die harmonische Verknüpfung des Mythos mit der geheimnissvollen Grundlage des Cultus und der örtlichen Tradition rechnen.

Betrachten wir also die Tragödie von der Seite, von welcher sie derjenige ins Auge fassen muss, der bestrebt ist, ihre dramatische Einheit zu begreifen, so tritt vor allem als ein Hauptmoment unseres Dramas der Umstand hervor, dass der Dichter die, wie wir jetzt wegen der Analogie, die seine übrigen Dramen bieten, lediglich voraussetzen wollen, religiössittliche Idee, die er in diesem zweiten Oedipus durchzuführen sucht, in Beziehung zu dem Eumenidencultus setzt und, indem er den allgemeineren, zu Grunde liegenden Inhalt des

Oedipusmythos fest im Auge behält, diesen doch wieder mittelst der an die Gräber der Heroen geknüpften religiösen Verehrung so modificirt, dass er sich mit jenem Cultus zu einer schönen dramatischen Einheit verbindet. Betrachten wir aber theils die Bedeutung des Eumenidencultus an sich[52]), theils die dramatische Anwendung, die der Dichter von demselben macht, und vergleichen wir die Tragödie in dieser Hinsicht mit der Orestie des Aeschylus, so ergiebt sich klar, dass in unserem Drama die mildeste Anwendung der über jene dämonischen Mächte bei den Griechen herrschenden Vorstellungen gemacht wird; dass ihre Gewalt über Oedipus in Folge seiner Verbrechen von den Göttern dazu verwendet wird, diesen selbst, nachdem er durch seine äusseren Leiden den Forderungen der Rachegöttinnen Genüge geleistet hat, aus einem von ihnen Verfolgten zu ihrem Schützling zu machen. Mit dieser durch die ganze Tragödie sich hinziehenden Vorstellung verbindet sich aber ferner der wichtige Umstand, dass Oedipus sich dieser Umkehrung seiner Verhältnisse nach des Dichters Ansicht von da an bewusst zu werden beginnt, wo er die enthüllten Vergehungen an sich selbst auf eine so grässliche Weise bestraft hatte. Dieses Bewusstsein wird in ihm immer deutlicher; wir sehen es gleich im Anfange der Handlung walten und immer sicherer sich entwickeln. Wenn der Dichter zur Steigerung dieses Bewusstseins den Ausspruch zu Hilfe nimmt, durch den Apollo mittelst eines Orakels, das dem Oedipus am Anfang seiner schicksalsvollen Laufbahn ertheilt worden war, ihm ein solches Ende verkündet hatte, so hat er dadurch jene göttliche Verwendung, die Aeschylus in der Orestie durch einen äusseren Act eintreten lässt, in das Gebiet des sittlichen Bewusstseins hineingetragen und sie schöner und menschlicher gemacht. Auffallen kann es neben diesem Umstande keineswegs, dass der Fluch des Hauses immer noch

---

[52]) Vergl. K. O. Müller, Aeschylos Eumeniden. Göttingen 1833. S. 168 ff.

seine Rolle spielt: er erscheint da, wo er hervortritt, in einer solchen Abhängigkeit von dem Willen der Individuen selbst, an denen er sich wirksam zeigt, wie in dieser Tragödie an den Söhnen des Oedipus, dass er lediglich wie die Erinnerung an einen drohenden Feind, an einen listigen Verführer, nicht als eine unablenkbare Macht sich darstellt. Eher könnte es auffallen, dass jenes im allgemeinen klare Bewusstsein im Innern des Dulders, mit den Erinnyen seiner That bald ganz versöhnt zu werden und von ihnen selbst mild und gnädig aufgenommen zum Frieden zu gelangen, doch momentan zweifelhaft und schwankend wird, wie wir denn in der an Ismenes Worte: „Doch, wo deiner Qual die Götter sich noch erbarmen werden, das vernehm' ich nicht," geknüpften Frage des Oedipus: „So hattest du schon Hoffnung, dass der Götter Huld auf mich herabsehn werde, mich zu retten einst?" einen solchen Zweifel erblicken, nicht minder in der später an Theseus gerichteten Bitte, ihn zu schützen, damit er nicht von dem heiligen Orte, wo er sich befand, fortgeführt werde. Stand der Götter Rathschluss, ihn im Eumenidenhaine zur Ruhe zu führen, wirklich so fest vor seiner Seele, dass nichts ihm diese Gewissheit rauben konnte, so hatte er nicht nöthig, sich wegen einer menschlichen Macht zu ängstigen. Allein der Dichter wollte uns zeigen, dass, wie die Erinnyen noch nicht völlig versöhnt seien, so auch der Zwiespalt in der Brust des Oedipus noch nicht zu gänzlichem Schweigen gebracht sei, wie dies ja ganz besonders aus dem Momente hervorgeht, wo er im Wahne, die Thebaner wollen ihn in die Heimat zurückführen, schwankend zwischen dem Vaterlande und Athen dasteht. Auch hörte ja die Tragödie auf, diesen Namen zu verdienen, wenn die tragische Entwickelung gleich anfangs schon beendigt wäre. Diese liegt aber eben einerseits in diesem innern Schwanken des Oedipus, andrerseits in den äussern Hindernissen, die seiner Erlösung noch entgegen stehen. Denn schwerlich dürfte dem unbefangenen Betrachter des Dramas der wichtige Umstand entgehen, dass in demselben ein dreifacher äusserer Kampf dargestellt werde,

den der arme Greis noch zu bestehen hat, ehe er zu seiner Ruhe eingehen kann. Theils treten ihm nämlich die religiösen Bedenklichkeiten des Chors entgegen, der, von diesen furchtsam gemacht, ihn sofort von dem Orte vertreiben will, an dem er sein Ziel bereits gefunden zu haben meint; theils will Kreon als Abgesandter Thebens sich seiner bemächtigen und ihn mit Gewalt aus dem Lande entfernen, an das seine Befreiung gebunden ist; theils endlich erhebt sich für ihn in den Versuchen des eigenen Sohnes, ihn durch alle Mittel der Rührung für sich zu gewinnen und auf seine Seite zu ziehen, ein bedeutendes Hinderniss seiner Erlösung. Wäre es des Dichters Absicht nicht gewesen, diesen letzten, dreifach gestuften Kampf auf solche Weise als tragisches Motiv zu verwenden, so wäre das Flehen, mit dem Oedipus vor der Parodos die Eumeniden anruft, und der innere Sturm, der sich in ihm während der Eröffnungen erhebt, die er dem Chore macht, so wäre die Unruhe, die er vor dem Erscheinen Kreons zeigt, und selbst der Chorgesang, den die Greise nach dem Auftreten des Polyneikes anstimmen, ohne allen tieferen dramatischen Zusammenhang. Wer dieses Wogen des Gemüths, wie es der Dichter im Oedipus zur Darstellung bringt, zwischen Zuversicht und Ungewissheit, zwischen Hoffnung und Bangigkeit, zwischen Siegesjubel und Angst vor Angriffen zu fühlen vermag, dem muss es bald klar werden, dass alle diese Zeichen innerer Bewegung, alle diese äusseren Hemmungen und Bedrohungen mit der Idee, die der Dichter durchführen will, auf das engste und zwar dergestalt verbunden sind, dass erst nach ihrer Ueberwindung der Sieg des Kämpfers zur Gewissheit wird. Wir können daher eben so wenig der Meinung beipflichten, dass es unserer Tragödie an einer eigentlichen Katastrophe fehle, als der Ansicht, dass Oedipus sich durchs ganze Drama hindurch leidend verhalte[53]).

[53]) Dieser Lachmann'schen Ansicht (a. a. O. S. 316) giebt Süvern a. a. O. S. 8 schon zu viel zu, wenn er äussert, dass Oedipus insofern der negative Held der Tragödie sei, als eine höhere Bestimmung an ihm in Erfüllung gehe.

Verlangen wir nur nicht, dass das, was man Katastrophe nennt, sich in jeder Tragödie auf gleiche Weise kundgebe, so werden wir auch im zweiten Oedipus in der glücklichen Errettung des Dulders aus gefährlichem Widerstreite eine eben so wirksame und dramatisch zu billigende Lösung finden, als z. B. im Philoktetes. Dass aber Oedipus sich durchaus nicht als passiv in diesem Drama verhalte, brauchen wir nach dem, was wir bereits gesagt und bezeichnet haben, nicht erst zu beweisen; wir müssten denn nicht mit Recht annehmen, dass derjenige einen schweren Kampf zu bestehen habe, dem das Ziel seiner Hoffnungen mit jedem Schritte vorwärts von neuem entrissen zu werden droht. Und kämpft denn Oedipus nicht mit allen Waffen, die der Mensch in solchen Momenten nur aufzubieten weiss, gegen die andringenden Gefahren? Wendet er nicht alle Kunst des Beweisens, wie sie der Verstand nur immer aufzubringen vermag, alle Macht der Affecte, wie sie das aufgeregte Gemüth nur immer zu erzeugen pflegt, wendet er nicht Bitten und Versprechungen, Drohungen und Verwünschungen, Zorn und Fluch an, um theils die Angriffe von sich abzuwehren, theils Hilfe und Unterstützung zu erhalten? Hält er nicht vor allem die Zuversicht auf die Verheissungen der Götter und das Bewusstsein, unwissend und schuldlos gefehlt und gelitten zu haben, von immer neuen Seiten her und mit aller Kraft den Feinden seiner Erlösung entgegen? Wo ist hier Ruhe, wo Passivität? Ja, so sehr ist er noch trotz seiner Jammergestalt der alte königliche Oedipus, dass alles um ihn her vor seiner Hoheit in Erstaunen und Verwunderung versetzt wird, so dass wir es sogar als eine Inconsequenz des Dichters betrachten könnten, wenn derselbe Mann, der sich den Göttern gegenüber in steter Resignation und Ergebung zeigt, mit willigem Gehorsam gegen ihren Willen auch das Schwerste thut und ihrer geheimnissvollen Führung hoffend folgt, in leidenschaftlicher Erregung die Pfeile seiner Vorwürfe und Flüche abschiesst, wüssten wir nicht, dass sein Zorn in jenen Augenblicken die vollste Rechtfertigung in den Vorstellungen des Alterthums findet,

nach welchen auch der frömmste und weiseste Mann, wie ein Tiresias, das Göttliche mit einem Eifer vertritt, den wir an Menschen, die „den Göttern eigen" sind, befremdend finden[54]). — So nehmen wir denn nach allen diesen Betrachtungen keinen Anstand anzunehmen, dass Sophokles in dem zweiten Oedipus den Gedanken habe veranschaulichen wollen, wie die der göttlichen Gnade vertrauende Zuversicht auf Erlösung von herben Leiden, welche auf schwere, aber nur zum Theil verschuldete Vergehungen gefolgt sind, im Kampfe mit der Härte und Strenge menschlicher Ansichten und Einrichtungen durch ein seliges Ende ihren Sieg feiert[55]). — Auf dieser, wie wir glauben, rechtmässig erworbenen Grundlage können wir nunmehr mit sicherer Aussicht auf die Möglichkeit gründlicher Beantwortung die Frage aufwerfen: welches dieser angedeuteten menschlichen Verhältnisse, mit denen Oedipus in Kampf geräth, repräsentirt Kreon in dieser Tragödie? wie hat der Dichter seinen Charakter gezeichnet? in welcher Beziehung steht diese Zeichnung zu derselben Persönlichkeit im ersten Oedipus und in der Antigone?

Wir erfahren aus Ismenes Munde, dass kurz nach der Vertreibung des blinden Königs der Orakelspruch ergangen sei, „die Thebaner müssten um ihres Heiles willen ihn lebend oder todt begehren, weil ihre Macht auf ihm beruhen werde." Dieser von Ismene in den angegebenen Worten dem Vater mitgetheilte Delphische Ausspruch war, wie es scheint, in gewöhnlicher zweideutiger Weise verkündet worden. Denn wie die Thebaner ihn auf die Wohlfahrt und Macht des Staates überhaupt beziehen, so deuten ihn die Söhne des Oedipus, wenigstens Polyneikes,

---

[54]) In Sophokles König Oedipus und in der Antigone.

[55]) Andere Ansichten über die Idee der Tragödie, so weit wir solche noch nicht berührt haben, s. bei Otfr. Müller a. a. O. S. 173 und Geschichte der Griech. Lit. Th. II. S. 138. — Gruppe a. a. O. S. 256. — Schöll a. a. O. S. 196. — Bernhardy a. a. O. 3. Bearb. II. 2. S. 202. — Schwenck a. a. O. S. 122. Vergl. S. 134, 137, 142.

auf den Sieg, der demjenigen von ihnen in ihrem Kampfe um die Herrschaft zutheil werden sollte, auf dessen Seite sich der Vater stellen würde. Den Kreon sehen wir weder von der einen noch von der andern Deutung besonders berührt, weil er das Orakel gar nicht erwähnt; für ihn fallen beide Erklärungen in eine zusammen; denn bringt er es nach seiner Absicht dahin, dass Oedipus ihm folgt, so ist Thebens Macht gesichert und mit ihr derjenige, der Theben beherrscht, und dies ist Eteokles [56]). So erklären wir uns wenigstens, warum er V. 849 ff. sagt: „Aber, da du denn besiegen willst dein Vaterland und deine Freunde, von welchen ich gesandt bin.“ Da er aber diese Worte nur im höchsten Zorne gegen Oedipus ausstösst, so scheint es, als habe er nur unwillkürlich, doch auch hier noch vorsichtig genug, auf Eteokles hingewiesen, dessen Namen er durchaus nicht nennen durfte, wollte er den über seine Söhne grollenden Vater nicht zu grösserem Widerstande reizen. Im übrigen bekennt er sich lediglich als Abgesandten der Stadt, wie er denn mit Bestimmtheit äussert, „auf aller Männer Gebot“ sei er entsendet und, der „Kadmeer gesammtes Volk“ rufe den Oedipus zurück. So vertritt er denn in seiner Eigenschaft als Abgesandter den Vortheil des Staates, dem er angehört, wenigstens dem Oedipus gegenüber. Gegen den Chor und gegen Theseus macht er jedoch momentan noch ein anderes Interesse geltend, das der Familie, in deren Recht er zu handeln behauptet, indem er sich der beiden Mädchen bemächtigt und den Greis selbst mit sich fortführen will.

Aus dem Gesichtspunkte des Staatsinteresses ist demnach auch im zweiten Oedipus alles zu beurtheilen, was Kreon spricht und thut, um Oedipus nach Theben zurückzubringen. Wie stellt uns nun der Dichter

[56]) Kreon scheint den Eteokles in seinen Ansprüchen begünstigt zu haben, weil er ihn, nach seinem Interesse für den Staat, für besser hält als den Polyneikes, der auch bei Aeschylus wilder und trotziger auftritt als jener. Bei Euripides kehren sich die Verhältnisse um.

sein Verfahren dar? Betrachten wir dasselbe zuerst an und für sich, sodann, wie es von Oedipus, von Theseus und von dem Chore gewürdigt wird.

Indem Kreon mit bewaffnetem Gefolge den Attischen Boden betritt, erkennt er sehr gut, wie befremdend seine Erscheinung den Bewohnern des Landes sein müsse. Daher ist sein erstes Bemühen darauf gerichtet, die erstaunten Greise, die er bereits für unterrichtet von dem Zwecke seines Zuges halten muss, da er Ismene in ihrer Nähe gefunden hat, zu beruhigen. Er sucht dies dadurch zu bewerkstelligen, dass er erstens versichert, nicht in feindlicher Absicht zu kommen, sodann die Durchführung einer solchen Absicht als durch sein Alter ganz unmöglich gemacht darstellt, endlich zeigt, dass er einer Stadt gegenüber, welche die mächtigste in Hellas ist, irgend einen feindlichen Gedanken gar nicht hegen könne. Nachdem er auf diese kluge Weise sich ungehinderten Eingang, wie er glaubt, bei den Bewohnern des Gaues verschafft hat, tritt er seinem Zwecke näher und giebt zu erkennen, dass er darauf ausgehe, durch seine Bitten „den armen Oedipus“ zu bewegen, mit ihm nach Theben sich zurückzuwenden, und dass er diese Absicht im Namen des Staates verfolge. Hierauf wendet er sich zu Oedipus selbst mit der Aufforderung, ihm zu folgen; theils der gerechte Ruf des Volkes, theils sein eigner Antheil veranlasse ihn zu dieser Bitte „an den armen Dulder,“ auf den er durch Schilderung der Leiden, welche das Umherirren mit sich führe, durch den Umstand, dass er durch seine Irrfahrt die Schande des Hauses noch weiter verbreite, durch das gefahrvolle Geschick, dem Antigone durch ihre Begleitung sich ausgesetzt habe, einzuwirken sucht. Zuletzt ruft er noch als die mächtigsten Hebel, ihn zu überreden, die vaterländischen Götter und den Dank, den er dem Vaterlande schulde, zu Hilfe, wobei er auf feine Weise die Hinneigung des Unglücklichen zu Athen zu Gunsten Thebens zu beseitigen strebt. Vergleichen wir diese Worte mit der wirklichen Lage der Dinge, wie wir sie theils durch Oedipus selbst, theils aus Ismenes Munde kennen:

dass die Thebaner den blinden Greis früher wider seinen Willen vertrieben, dass Oedipus Söhne und Kreon bei dieser Vertreibung sich nicht nur leidend, sondern sogar thätig bewiesen haben, dass erst durch den jüngsten Orakelspruch der Vertriebene für sie ein wünschenswerther, ja, unentbehrlicher Besitz geworden ist: so können wir nicht umhin zu gestehen, dass Kreons Rede nicht nur die wahre Absicht, zu deren Erreichung er gekommen war, schlau umgeht und verbirgt und ein Motiv an deren Stelle setzt, das sich mit der früheren Handlungsweise, an der er einen nicht unwesentlichen Antheil genommen hatte, durchaus nicht vereinigen lässt, sondern auch geradezu das unwahre Versprechen giebt, Oedipus nach Theben in seine Wohnung zu führen. So wenigstens musste Oedipus Kreons Worte deuten, die dieser freilich so stellt, dass sie bloss auf des Unglücklichen Willen, in die Heimat zurückgeführt zu werden, bezogen werden können.

Die Erwiderung, durch welche Oedipus das Ansinnen Kreons zurückweist, hat eine zweifache Bedeutsamkeit: einerseits nämlich zeichnet sie den Charakter Kreons im allgemeinen, andrerseits stellt sie theils durch einen Rückblick auf die Vergangenheit, theils durch die Enthüllung der wahren Beweggründe seiner Handlungsweise, das gegenwärtige Verfahren desselben in aller seiner Verwerflichkeit dar. Da wir die einzelnen Bestandtheile dieser Erwiderung schon kennen, so mag die Bemerkung genügen, dass wir aus Oedipus Worten ersehen, er halte den Kreon für einen Mann, der alles wage und aus jeglicher Sache schlau den Schein der Gerechtigkeit zu retten wisse. — Bis hieher hält sich Kreon äusserlich in den Schranken der Mässigung. Da ihm aber Oedipus den festen Entschluss verkündet, nicht mit ihm zu gehen; da er in aufwallender Hitze dem Lande und seinen Söhnen mit seinem Rachegeist und mit der Niederlage durch die Athener droht, tritt er aus diesen Schranken heraus und wird heftiger, Vorwurf mit Vorwurf, Drohung mit Drohung vergeltend. Bemerkbar ist

dabei, dass anfangs der heftigere Wortwechsel sich von Seiten des Oedipus um die wiederholte Beschuldigung dreht, dass Kreon mit schönen Worten alles zu bemänteln verstehe, von Kreons Seite um das Bemühen, diese Beschuldigung dadurch zu entkräften, dass er den „Vielredner" von demjenigen unterscheidet, der das spricht, was an der Zeit ist, und dass er sich als einen solchen darstellt. Da Oedipus sich seiner durch die Aufforderung, dass er sich entfernen möge, entledigen will und ihm dabei noch einmal zu verstehen giebt, dass er selbst an diesem Orte weilen müsse, so geht Kreon einen Schritt weiter. Unter dem Scheingrunde, dass Oedipus ihn durch seine Beschimpfungen zu einem strengeren Verfahren zwinge, stellt er ihm sogar in Aussicht, dass er sich seiner noch bemächtigen werde. Es war dies aber, wie wir schon aus dem bewaffneten Gefolge schliessen können, gleich anfangs seine Absicht gewesen, und er hatte auch bereits Gewalt angewendet, ehe wir seiner noch ansichtig geworden sind; denn als sich Oedipus nach dieser letzten Drohung auf den Schutz der Ortsbewohner beruft, erklärt ihm Kreon, auch wenn er ihm nicht folge, solle es ihm an Schmerz doch nicht fehlen, und erklärt ihm, dass er bereits Ismene ergriffen habe und auch sogleich Antigones sich bemächtigen werde, und führt diesen Gewaltstreich in der That aus.

Hier sehen wir denn offenbar zwei neue Kennzeichen seiner Sinnesart zum Vorschein kommen: Härte gegen einen unglücklichen, blinden Greis durch gewaltsames Hinwegschleppen seiner einzigen Stütze und Verletzung fremder Landeshoheit. Vergebens erhebt Antigone Angstgeschrei und Hilferuf; vergebens klammert sie sich verzweiflungsvoll an den Chor an; vergebens streckt der Greis angsterfüllt die Hände nach ihr aus: sie wird von Kreons Leuten fortgeschleppt, der die nachdrückliche Einsprache, die der Chor gegen sein „ungerechtes Verfahren" erhebt, dadurch beseitigen will, dass er bloss sein Recht an seine Verwandten geltend zu machen vorgiebt. Bei diesem

Verfahren bleibt er jedoch nicht stehen, sondern das Pathos, das ihn beherrscht, treibt ihn immer weiter. In der Voraussetzung, dass der Besitz der Töchter ihm endlich auch den Besitz des hilflosen Vaters sichern werde, will er sich entfernen; da tritt ihm der Chor in den Weg und will ihn daran hindern. Nun wagt er den letzten Schritt, von dem ihn bloss, wie er selbst sagt, bisher die Rücksicht auf den Landesherrn abgehalten hatte: er droht, Oedipus selbst mit Gewalt fortzuführen, und als dieser, auf das heftigste erregt, seinen Fluch über ihn und sein Geschlecht ausspricht, so lässt er auf die Worte die That folgen und bietet, auf sein Familienrecht pochend, der Gegenwehr des hilferufenden Chores Trotz, wird aber durch Theseus Ankunft an der vollständigen Ausführung seiner Absicht gehindert.

Durch wenige Worte von der Sachlage in Kenntniss gesetzt, giebt Theseus theils den Befehl, die Mädchen mit Gewalt ihren Räubern zu entreissen, theils wendet er sich an Kreon und erklärt sein Vorhaben für so strafbar, dass er verdiente, gewaltsam behandelt zu werden, will ihm aber nur Gleiches mit Gleichem vergelten, indem er ihn festhält, bis er selbst die Jungfrauen zur Stelle gebracht haben werde. Das Urtheil, das Athens König über die Handlungsweise Kreons fällt, muss für uns um so wichtiger sein, als wir in demselben nicht, wie bei Oedipus, die Sprache des schwerbeleidigten, gereizten und verfolgten Mannes, sondern des unparteiischen Richters vernehmen. Der Dichter wollte ohne Zweifel in beiden Charakteren Gegensätze aufstellen. Denn während Kreon sich nicht scheut, zur Erreichung seiner Zwecke die gewaltsamsten Mittel anzuwenden, erklärt Theseus dieses Verfahren geradezu für strafwürdig, zumal in einem Lande, das Gerechtigkeit pflege uud ohne Gesetz nichts beschliesse; während Kreon den armen Vater seiner geliebten Kinder auf die härteste Weise zu berauben um seines Staates willen kein Bedenken trägt, zeigt Theseus gegen die unglücklichen Flehenden, wie früher, wo er seines Landes Interesse bei dieser Angelegen-

heit noch nicht kennt, so auch jetzt ein Herz voll Menschlichkeit; während Kreon unrechtmässiger Weise an dem, was bereits unter dem Schutze des Landes steht, Gewalt ausübt und des Königs Hoheit nicht achtet, gesteht Theseus, selbst beim offenbarsten Rechte würde er im Thebanischen Lande ohne des Herrschers Willen, wer dieser auch sei, niemanden fortschleppen. Kreon weiss sich gegen ihn nicht anders zu vertheidigen, als dass er ihm den Glauben, er habe in Missachtung gegen den Atheniensischen Staat gehandelt, zu benehmen sucht; vielmehr sei er aus Ehrfurcht vor der weisen Handhabung des Rechts, die in Athen herrsche, so verfahren, weil er durchaus nicht habe annehmen können, dass ein Verbrecher, wie Oedipus, der den Vater getödtet, der Mutter sich vermählt habe, im Lande geduldet werden würde. Doch hätte er nie einen solchen Schritt gethan, wenn Oedipus ihm und seinem Geschlechte nicht geflucht und ihn dadurch zu solcher leidenschaftlichen Handlung fortgerissen hätte. — Wir sehen, er wendet zuletzt noch alles an, um der schlimmen Sache aufzuhelfen, und verschmäht selbst ein Mittel nicht, seine von ihm selbst verurtheilte Handlung zu beschönigen, das ihn, abgesehen von der grausamen Schmach, die er dem Oedipus anthut, und von der Lieblosigkeit, die er gegen seine eigene Schwester an den Tag legt, in den grössten Widerspruch mit seinen früheren Aeusserungen bringt: anstatt, wie er anfangs vorgab, durch die Zurückführung des Oedipus nach Theben die Schande, die sich an dessen Person knüpft, bedecken zu wollen, eröffnet er nun selbst die Verbrechen desselben und sucht durch den Abscheu, den ihre Erwähnung hervorbringen sollte, auch jetzt noch seinem Zwecke in die Hände zu arbeiten. Dies führt ihm Oedipus mit grosser Bitterkeit zu Gemüthe, wiederholt aber auch, dadurch veranlasst, die Vorwürfe, dass ihm jedes Wort, es sei geziemend oder nicht, erlaubt dünke, und dass er, wo es gelte, auch zu schmeicheln verstehe. Theseus aber, ohne gerade auf Oedipus Worte weiter einzugehen, giebt Kreon wiederholt zu erkennen, dass er sein Verfahren für trugvoll, verwegen

und frevelhaft halte, achtet auch der Aeusserungen nicht, durch die Kreon auf die Genugthuung, die er und sein Land später fordern wolle, hindeutet, sondern zwingt ihn voranzugehen zu dem Orte, wo seine Reisigen die Mädchen verborgen hielten.

Sehen wir nach dieser Auseinandersetzung auf alle Züge zurück, in denen der Dichter Kreons Charakter darzustellen sucht, und vergleichen wir denselben mit dem Kreon im ersten Oedipus, so ist nicht zu zweifeln, dass wir hier eine in ihren Aeusserungen fast verwandelte Persönlichkeit vor uns haben; denn wenn wir auch die Vorwürfe, die Oedipus seinem Schwager macht, zum Theil auf Rechnung des entgegenstehenden Parteiinteresses setzen: so bleiben doch noch so viele Merkmale einer theils harten, theils verstellten, theils gewaltthätigen Handlungsweise übrig, dass wir uns dadurch dringend zu der Frage aufgefordert fühlen, ob denn der Dichter bei Behandlung dieser Persönlichkeit wirklich, wie wir S. 115 behauptet haben, in diesem zweiten Oedipus Rücksicht auf den König Oedipus genommen habe, und, wenn dies der Fall ist, wie sich die von uns im Charakter Kreons angenommenen Veränderungen erklären lassen.

Wir würden nach den Gründen, die wir früher für unsere Ansicht beigebracht haben, keinen Versuch machen, diese Frage von neuem aufzunehmen, fänden wir nicht in Schriften, die wir seitdem kennen gelernt haben, die Behauptung ausgesprochen, dass die Schilderung des Kreontischen Charakters in jedem der beiden genannten Stücke in einem anderen Lichte erscheine und zwar mit so wesentlichen Modificationen, dass man eine gewisse Einheit dieser Persönlichkeit eher nur in dem durch ihre Stellung im Mythos nothwendig Gegebenen finden, als die Verschiedenheiten bloss den verschiedenen Situationen und den durch die Zeit hervorgerufenen Aenderungen zuschreiben möchte. Ja, es wurde über diese Behauptung noch hinausgegangen und einer Ansicht zu Liebe, die in dem

zweiten Oedipus absichtlich künstlerische Gegensätze zu dem König Oedipus sehen will, auch der Charakter Kreons als ein solcher Gegensatz bezeichnet. Endlich erblickte man im Kreon der beiden Oedipe einen Charakter, den Sophokles nur als Heuchler, Schleicher und Schönredner darzustellen beabsichsigt habe[57]). Diejenigen Gelehrten, die der zuletzt erwähnten Ansicht zugethan sind, geben von selbst zu, dass der Dichter die Zeichnung dieses Charakters nicht nur in den beiden Tragödien, sondern in der ganzen Oedipodie unverrückt festgehalten habe; ihnen gegenüber wird es also lediglich darauf ankommen, ob wir überhaupt ihre Ansicht über Kreons Persönlichkeit theilen, und dieser Punkt wird sich später zur Klarheit bringen lassen. Zunächst glauben wir darthun zu müssen, dass das Charakterbild Kreons im zweiten Oedipus nicht etwa bloss durch seine Stellung im Mythos bedingt sei, sondern von dem Dichter so gezeichnet werde, wie es in die innere Verbindung der drei Tragödien, die hierbei in Betracht kommen, verlange. Dass der Mythos, wie wir ihn in seiner älteren und jüngeren Gestaltung zu erkennen vermögen, den Dichter nicht dazu genöthigt habe, den Kreon im zweiten Oedipus auftreten zu lassen, scheint uns aus dem ganzen Inhalte der Sage hervorzugehen. Wenn daher Lachmann a. a. O. S. 19 Anm. 6 in einer gelegentlichen Bemerkung andeutet, dass für den von ihm angenommenen Zweck der Tragödie ein gewöhnlicher tragischer Held statt Kreons genügt hätte, so müssen wir ihm in Bezug auf die mythische Stellung desselben vollkommen Recht geben; nicht so können wir ihm beistimmen, wenn wir sowohl das dramatische, als auch das sittliche Interesse, das Sopokles in der Oedipodie verfolgte, in Anschlag bringen.

---

[57]) Cäsar a. a. O. S. 144. — Lübker, Die Oedipussage und ihre Behandlung bei Sophokles. Schleswig 1847. S. 16. — S. die erste Abtheilung unserer Abhandlung. S. 107 ff. — Vergl. die Anm 51 erwähnte Abhandlung über Sophokles Oedipus auf Kolonos in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft. August 1842. S. 731 f.

Beide Zwecke des Dichters werden, wenn Kreon in dem zweiten Oedipus nicht existirte und bloss durch eine andere geringere Persönlichkeit gewissermassen vertreten wäre, so sehr verlieren, dass wir uns seinen Charakter in der Antigone durchaus nicht deutlich erklären könnten. Das giebt auch Lachmann, nur zu einseitig, zu, wenn er bemerkt, Sophokles habe den Kreon in den zweiten Oedipus eingeführt, „um seiner Antigone mehr Anschaulichkeit zu geben." Antigones Charakter selbst ist uns ein weiteres Zeugniss dafür, dass Sophokles die innigste Beziehung der drei Tragödien erstrebt habe, ohne deshalb eine Trilogie dichten zu wollen, deren Annahme durchaus unzulässig ist. Wenn zugegeben werden muss und fast allgemein zugegeben wird, dass sich Antigones Persönlichkeit in allen drei Stücken der Oedipodie vollkommen gleich bleibt, wenn sich beweisen lässt, dass diese Charakterzeichnung mit einer solchen Kunst ausgeführt ist, dass auch der kleinste Zug sein Dasein der künstlerischen und psychologischen Berechnung verdankt: so kann man unmöglich dem Kreontischen Charakter die gleiche Berücksichtigung von Seiten des Dichters entziehen. Schöll hat daher ganz Recht, wenn er behauptet, dass, wenn der Dichter die drei Tragödien, namentlich die beiden Oedipe, nicht hätte mit einander verknüpfen wollen, er den ersten Oedipus recht gut mit dem Gericht, das der König über sich verhängt, hätte beschliessen können. Dass er das nicht thut, dass er einerseits den Kreon sich nicht mit Bestimmtheit über die Verbannung des Oedipus äussern, andrerseits den Töchtern des Unglücklichen seinen Schutz versprechen lässt; dass er dabei auf die Söhne hindeutet als auf solche, die sich selbst würden helfen können; dass ferner im zweiten Oedipus dieser Theben, Kreon und seine Söhne der Schuld bezüchtigt, ihn wider seinen Willen vertrieben zu haben, während sie seinem früheren Verlangen nicht nachgegeben hätten; dass er dies besonders auch gegen Kreon selbst erwähnt; dass er im zweiten Oedipus den Fluch des Wechselmordes über seine Söhne und einen zweiten Fluch über Kreon

und seinen ganzen Stamm ausspricht; dass sich, um auch solche leisere Andeutungen nicht zu übergehen, in unserer Tragödie Ismene von einer Seite und in einer Thätigkeit zeigt, wodurch allein die harten Worte, die Kreon in der Antigone gegen sie ausspricht (V. 531 ff.), sich erklären lassen; dass sich des Polyneikes Verhältniss zu Theben und zu Eteokles auf eine Weise charakterisirt, durch die Kreons Verfahren gegen dessen Leichnam in der Antigone erst recht klar wird; dass endlich Oedipus von seinem Standpunkte aus im ersten Oedipus sich gegen Kreon ganz so ausspricht wie im zweiten: diese und andere, mehr oder minder wichtige Einzelnheiten verknüpfen die drei Tragödien so absichtlich mit einander, dass sie nach unserer Meinung nicht mehr getrennt werden können. Zwar hat man gerade aus dem Umstande, dass Kreons Versprechungen sich im zweiten Oedipus als nicht erfüllt zeigen, einen Beweis gegen die behauptete Verbindung der drei Tragödien ableiten wollen; allein dieser Umstand ist offenbar durch die tragische Idee bedingt, die sich durch die drei Tragödien als etwas, das sie in religiös-sittlicher Hinsicht zusammenhält, hindurchziehen sollte, und die wir im allgemeinen so aussprechen können, dass der Mensch von da an, wo er in Verfolgung eines grossen Interesses sich entweder von allgemeinen sittlichen Gesetzen losreisst oder dem göttlichen Willen entgegenhandelt, seinen Fall begründet. Dies ist an Kreon in Erfüllung gegangen, den Sophokles in der Antigone wahrlich nicht zu einem Hauptcharakter erhoben hätte, wollte er nicht auch ihn als einen besonders bedeutsamen Träger dieser Idee darstellen.

Wir haben im ersten Theile unserer Abhandlung gezeigt, dass Kreon in seiner gegensätzlichen Stellung zu Oedipus, so wie diese im ersten Oedipus hervortritt, die patriotische Gesinnung repräsentire, die dem Wohle des Staats ihre ganze Lebensrichtung und Lebensthätigkeit hingegeben hat und, um diese Richtung einzuhalten, alles andere hintansetzt, was ihrer Verfolgung im Wege steht. Wir können nun im zweiten Oedipus nichts finden, was nicht mit dieser Richtung in

vollem Einklange stände. Denn nicht für sich, sondern für das Vaterland wagt Kreon unter persönlichen Mühen und Gefahren alles. Deutet er nicht selbst auf diese hingebende Liebe mit wenigen Worten auf das bestimmteste hin? wird dieselbe nicht stärker, als durch jedes Wort, durch Thatsachen dargelegt, wie sie bezeichneter nicht sein können? Dass er Mittel zur Erreichung seiner patriotischen Absichten wählt, die wir geradezu für unredlich erklären müssen, liegt ja eben in der Geschlossenheit solcher Charaktere, und über das Mass des sittlich erlaubten hinauszugehen, ist überhaupt die fast nothwendige Folge eines jeden Pathos, das, mag es noch so sehr auf das Gute gerichtet sein, in der Verfolgung seiner Absichten eher alles andere vermag, als die nöthigen sittlichen Schranken einzuhalten. Hat etwa Sophokles, wir müssen ein früher erwähntes Beispiel erweiternd anwenden, seinen Odysseus im Philoktetes anders gezeichnet? bewahrt dieser im Verfolgen seines für das allgemeine Beste unternommenen Plans etwa die Stimme der Menschlichkeit? nimmt er auf Zartheit und Schonung Bedacht? wendet er nicht List, Schlauheit und Verstellung an? verrückt er nicht die Grenzen zwischen Sittlichkeit und Klugheit so sehr, dass er gegen Neoptolemus das gut und weise nennt, was uns als Ueberlistung und Betrug erscheinen muss? erklärt er sich nicht selbst für denjenigen, der im Interesse des allgemeinen Wohles jedes Mittel anzuwenden entschlossen ist? ist endlich bei allem, was er thut, nicht die eisige Kälte eines auf das strengste abgeschlossenen Charakters sichtbar und wirksam?[58]) —

Schiller schreibt in einem Briefe nach Weimar im Jahre 1799: „Es lag weder in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, dass ich Octavio Piccolomini als einen so gar schlimmen Mann, als einen Buben darstellen wollte. In meinem Stücke ist er das nie; er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit,

---

[58]) S. Schwenck a. a. O. S. 93. Vergl. Zimmermann, Ueber den Philoktet des Sophokles. Darmstadt 1847. S. 56 f.

die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand seiner Pflichten betrachtet. Er verräth einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräther seines Kaisers und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger“ [59]).

Durch diese Bemerkungen glauben wir hinlängliches Licht auf einen Charakter geworfen zu haben, der allerdings demjenigen, der ihn ausserhalb seines Pathos und von dem Standpunkte unserer sittlichen Ansichten aus zu verstehen sucht, in einer fast unheimlichen Gestalt erscheinen muss, innerhalb dieses Pathos aber und besonders vom Standpunkte antiker Beurtheilung und Vorstellung aus vollkommen begriffen werden kann. Daher haben wir nur noch nachzuweisen, wo wir die Uebergänge zu den im zweiten Oedipus hervortretenden Charakterzügen Kreons zu suchen haben. Offenbar knüpfen sich die Fäden zu denselben an die Ereignisse an, die vor dieser Tragödie liegen; ihren Anknüpfungspunkt finden wir in dem Umstande, dass Kreon, anstatt, wie er versprochen hatte, das Orakel zu fragen, was aus Oedipus werden solle, im Vertrauen auf seine eigene Klugheit handelte und den Oedipus eingeschlossen hielt, während er, wie der Gott durch seinen Spruch geboten hatte, den Staat durch dessen Entfernung von dem Fluche, der auf dem ganzen Lande ruhte, befreien musste; die Thebaner selbst hatten, obwohl sie mit jenem Ausspruche bekannt waren, eben so wenig wie früher für die Entdeckung des Mörders des Laios dafür gesorgt, dass des Orakels Wille in Erfüllung gehe. Die Folge ist, dass beide, Kreon und der Staat selbst, in den Fluch, der auf dem Labdakidenstamme liegt, verstrickt werden;

---

[59]) S. Schillers Briefwechsel von Döring. Th. III. S. 107. Vgl. G. Schwab, Schillers Leben. S. 631 f.

dies ist in Bezug auf das Land deutlich in Aeschylus Sieben gegen Theben dargelegt. Unterdessen war Oedipus in ein anderes Verhältniss zu den Göttern getreten; er war durch Abbüssung seiner Schuld und durch völlige Hingabe an ihren Willen unter göttlichen Schutz gestellt worden: da vertreiben ihn in allzuspäter Erinnerung[60]) an die früher verabsäumte Pflicht die Thebaner, Kreon und die eigenen Söhne geben ihre Zustimmung. Damit thut Kreon einen Schritt weiter seinem eigenen Verderben entgegen, obwohl er auch hierin nicht für sich — denn er überlässt den Söhnen die Herrschaft — sondern für das Wohl des Staates zu handeln glaubt, jedoch, wie früher, eigenmächtig und eigenwillig verfährt. Wie nun der Fluch des Oedipus über seine Söhne sogleich nach seiner Vertreibung seine Wirkung zu äussern beginnt, so dass sie sich in Zwietracht trennen, so bemächtigt sich die Verblendung, die Kreon ergriffen hat, seiner immer mehr; wo er für das allgemeine Beste zu wirken scheint, tritt er dem göttlichen Willen immer deutlicher entgegen und eilt selbst da, wo er, bereits betagt, sich für die Rettung des Landes einer gefahrvollen Sendung unterzieht, seinem Untergange näher: denn er bringt des Oedipus Fluch über sich und sein Haus und überdies die Prophezeiung des allgemeinen Unglücks als Lohn für dieses Unternehmen in die Heimat zurück. In der Antigone, wo er die Zügel der Herrschaft selbst ergriffen hat, wo er, wie der Dichter in folgerechter psychologischer Entwickelung darstellt, in seinem Pathos so weit geht, dass er den Willen des Herrschers und das Gebot des Staates im starrsten Gegensatz gegen höhere Rechte und Gesetze geltend macht, erfüllt sich jener Fluch an ihm und seinem Hause in tragischer Weise.

[60]) Das bezeugen die Stellen, in denen erwähnt wird, dass Oedipus wegen seiner Vergehungen, namentlich wegen des Vatermordes, nicht mehr in sein Land zurückkommen dürfe.

III.

Die Iphigenien des Euripides, Racine und Goethe.

Ein Beitrag

zur Geschichte der tragischen Kunst.

I.

Zu den erfreulichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der klassischen Philologie gehört nicht nur die ausserordentliche Thätigkeit, die seit einigen Decennien von den Erklärern und Beurtheilern der griechischen Tragödien auf vielseitige und einflussreiche Weise entwickelt wurde, sondern auch das besondere Bemühen, durch vergleichende Zusammenstellung derjenigen dramatischen Kunsterzeugnisse, in denen deutsche Dichter antike Sagenstoffe, die bereits auf der griechischen Bühne dargestellt worden waren, bearbeitet haben, den wesentlichen Unterschied zwischen dem antiken und modernen Drama festzustellen und deutlich zu machen. Den hauptsächlichsten Anstoss zu dieser comparativen Kunstkritik hat ohne Zweifel Goethes „Iphigenia auf Tauris" gegeben. Frühere Betrachtungen waren nur auf einzelne Seiten der dramatischen Kunst gerichtet, wie die Streitfrage, die durch Schillers Chor in der „Braut von Messina" angeregt worden ist, und waren nur vorübergehend. Die allseitige Würdigung aber eines Dramas, das vor allen anderen dazu geeignet ist, das hellste Licht über das Wesen der neueren Tragödie in ihrem Verhältnisse zur alten tragischen Kunst zu verbreiten, begann mit dem Erscheinen des Goetheschen Stückes und scheint kaum als abgeschlossen betrachtet werden zu dürfen, wie die Schriften darüber zur Säcularfeier des Dichters gezeigt haben. Und in der That kann nicht leicht ein Stoff für die ästhetische Betrachtung an und für sich würdiger und reizvoller, für das nationale Interesse belehrender und massgebender, für die vergleichende Kunstkritik bedeutsamer und reichhaltiger sein. Denn es handelt sich bei Entfaltung und Beleuchtung dieses Stoffes nicht etwa um die Abwägung persönlicher dichterischer Vorzüge und Erfolge, sondern um die Fest-

stellung des verschiedenen Standpunktes, auf dem Griechen und Deutsche in poetischer Behandlung tragischer Ereignisse sich befinden, und um die geschichtliche Entwickelung der tragischen Kunst überhaupt in ihren vorzüglichsten Repräsentanten und wichtigsten Perioden. Freilich mangelte in letztgedachter Hinsicht bis jetzt das Mittelglied. Denn niemand wird wohl in Abrede stellen, dass, sollen die hervorragendsten Entwickelungsperioden dieser Kunst von da an, wo des Euripides Genius seinen Griffel niederlegte, bis auf unsere Zeit verfolgt werden, die Umbildung nicht ausser Acht gelassen werden darf, die sie durch das französische Theater erfuhr, nicht allein, weil die deutsche Tragödie in ihrer ausgebildeteren Gestalt seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts vorzüglich auf Frankreichs Dramaturgie zurückweist[1]), sondern auch, weil die dramatischen Dichtungen eines Molière, Racine, Voltaire in der That durch sich selbst und als Vertreter eines Epoche machenden, mit Griechenlands Dichtern wetteifernden Kunstbestrebens jeglicher Aufmerksamkeit und Theilnahme werth sind. Dieser Aufmerksamkeit und Theilnahme hat sie denn auch A. W. Schlegel (Ueber dramatische Kunst und Litteratur, Th. II. Neunte bis elfte Vorlesung. S. 69—223) in der ihm eigenthümlichen geistreichen Weise gewürdigt und sein ganzes Bestreben darauf hingerichtet, darzuthun, dass die französische Tragödie der griechischen im Geist und innern Wesen keineswegs verwandt, geschweige eine Vervollkommnung derselben zu nennen

[1]) Wir haben, indem wir das niederschreiben, die Geschichte unserer dramatischen Poesie recht wohl vor Augen; wir wissen, welchen Einfluss England auf dieselbe hatte. Aber theils berücksichtigen wir lediglich die Tragödie, theils denken wir daran, wie Lessing ungeachtet seines Kampfes gegen die französischen Gesetzgeber im Drama sich dennoch von einigen ihrer Ansichten leiten liess, theils ist ja bekannt, welchen Einfluss auf Schiller und Goethe das klassische Alterthum auch von dieser Seite gehabt hat. Die drei genannten Dichter aber repräsentiren allein mit Würde den grossen Wendepunkt der dramatischen Kunst in neuerer Zeit, der übrigens ohne Gottsched und sein dramatisches Franzosenthum schwerlich in solcher Weise hervorgetreten wäre. —

sei. Er hatte seiner Kritik einen Vorläufer in einer Schrift vorausgeschickt, die im Jahre 1807 zu Paris unter dem Titel: Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide erschienen ist, und in der er sich bemüht hat, die Vorzüge der Euripideischen Phädra zu entwickeln. Dieses Schriftchen, auf das wir öfter zurückkommen werden, liefert einen ungemein schätzbaren Beitrag zur Erledigung einer Aufgabe, deren Lösung wir soeben im Interesse einer vergleichenden Geschichte der dramatischen Kunst eben so wichtig als anziehend nannten, ohne zu übersehen, dass einer solchen Aufgabe nur dann Genüge geschehen kann, wenn von vielen Seiten her der mannigfaltige Stoff, den sie zu bearbeiten hat, durch besondere Untersuchungen dargeboten wird.

Eine Untersuchung der Art wollen auch wir hier beginnen, indem wir drei ausgezeichnete Repräsentanten der verschiedenen Epochen der tragischen Kunst in anerkannt trefflichen Producten ihres Talents mit einander vergleichen und nicht nur die Differenzen nachzuweisen versuchen, die zwischen ihnen selbst bestehen, sondern auch auf die entweder fortschreitende oder rückwärts gehende Bewegung der Tragödie aufmerksam machen. Wir haben nämlich zum Gegenstande dieser Darstellung einerseits die Iphigenie in Aulis von Euripides und Racine, andrerseits die Taurische Iphigenie von Euripides und Göthe ausgewählt, und glauben durch diese Wahl eine reichliche Veranlassung zur Ausfüllung der Lücke gewonnen zu haben, welche die Schlegelsche Kritik insofern wahrnehmen lässt, als sie Goethes Meisterwerk nicht in ihren Bereich gezogen hat und nach dem beabsichtigten Zwecke auch nicht hat hineinziehen wollen und dürfen [2]). Es fragt sich hierbei nur, ob es uns nicht zum Vorwurf gereichen kann, dass wir unseren Ausgangspunkt in der antiken Tragödie nicht von Sophokles, dem unstreitig vollendetsten Tragiker, sondern von Euripides genommen haben. Wir glaubten aber

[2]) Das Gesagte bezieht sich von selbst auf Mich. Arn. Racine, Comparaison de l'Iphigénie d'Euripide avec l'Iphigénie de Jean Racine, in den Mém. de littér. de l'Acad. des inscript. et belles lettres. Tom. XI.

einmal durch den Umstand dazu berechtigt zu sein, dass gerade bei Euripides sich zwei Tragödien vorfinden, deren mythischen Inhalt Racine und Goethe nicht nur benutzt haben, sondern deren dramatischer Entwickelung diese beiden Dichter auch in vielfacher Hinsicht als Musterbild gefolgt sind. Sodann wären wir der Ansicht, dass Euripides vorzüglich um deswillen für eine Untersuchung, wie wir sie anstellen wollten, der geeignetste griechische Tragiker wäre, weil derselbe, wie er von vorwiegendem Einflusse auf die nachdichtenden Tragiker nach ihm gewesen war (s. Welckers vortreffliches Werk: Die griech. Tragödie etc. S. 1313 f.), so auch die Basis darstellt, auf der sich die Theorie des Aristoteles erhebt und dadurch, wie Bernhardy (s. Grundriss der griech. Litt. etc. 3. Bearb. (1872). II. 2. S. 389) sich ausdrückt, in die Dramaturgie der neueren Völker eingreift. Dabei werden wir jedoch die Fragen, welche die höhere Kritik an die Euripideische Iphigenie in Aulis richtet, nur insoweit berücksichtigen, als wir diejenigen Seiten gelehrter Untersuchungen über sie ins Auge fassen, die es theils mit ihrem Euripideischen Ursprung, theils mit ihrem künstlerischen Werthe zu thun haben. In welchem Verhältnisse aber die beiden Iphigenien des Euripides zu einander stehen, dürfte sich am sichersten durch eine genaue Analyse und sorgfältige Abschätzung ihres mythischen und dramatischen Gehaltes herausstellen. Von da an werden wir sodann in natürlicher Entwickelung unseres Gegenstandes zu der vorgesteckten kritischen Vergleichung der beiden neueren Tragiker geführt werden. —

Wann Euripides die Taurische Iphigenie gedichtet hat, lässt sich nicht bestimmen; doch nimmt man allgemein an, dass sie ein Product seines späteren Lebens sei. In eine noch viel spätere Dichterperiode scheint die Aulische Iphigenie zu fallen, wenn sie zugleich mit den Bakchen und dem Alkmäon nach Euripides Tode auf die Bühne gebracht worden

Amsterd. 1736. p. 447 ff. und Fr. Guil. Pipping, Comparatio inter Iphigeniam in Aulide Euripidis et Racinii. P. I. II. Åbo. 1812.

ist. Somit würden wir uns der Zeit der Verabfassung nach zuerst mit der Taurischen Iphigenie zu beschäftigen haben. Dagegen weist uns der mythische Inhalt der beiden Tragödien darauf hin, uns zunächst zur Iphigenie in Aulis zu wenden und den Gedankenzusammenhang dieser Tragödie darzustellen. Wir werden bei dieser Darstellung zwar nichts übergehen, was den Gang der Handlung wesentlich klar machen kann, uns aber jeder möglichen Kürze befleissigen.

Die Handlung beginnt mit einem Zwiegespräch zwischen Agamemnon, dem Oberbefehlshaber der an Aulis Strande zum Rachezuge gegen Troja versammelten griechischen Flotte, und zwischen einem greisen Diener, der ihm von Argos her gefolgt war. Agamemnon hat, während es noch Nacht ist, sein Lager verlassen, um den Greis zu sich herauszurufen. Befremdet über den nächtlichen Ruf, wie über die Aeusserungen seines Gebieters, dass im Leben Glanz und Würde trüglich und der niedriggeborene Mensch um sein Los zu beneiden sei, sieht der Greis mit noch grösserem Erstaunen, wie Agamemnon ein Schreibtäfelchen in der Hand hält und bald etwas in dasselbe einzeichnet, bald es wieder vertilgt, zuletzt das Täfelchen selbst weinend auf den Boden wirft. Er dringt deshalb in seinen Herrn, ihm, dem alten treuen Diener seiner Gattin Klytämnestra, die Ursache dieses Benehmens mitzutheilen. Agamemnon erzählt ihm nun, dass zur Zeit, wo die reichsten Fürstensöhne um Helenas, der Tyndaridin, Hand sich bewarben, ihr Vater, beängstigt durch die gegenseitigen Drohungen ihrer Bewerber, den Ausweg ersann, sämmtliche Freier schwören zu lassen, dass sie demjenigen, der sich Helena erringen würde, ihre Hilfe gewähren wollten, sobald es einer wagen wollte, sie ihm zu rauben, sei der Räuber hellenisch oder fremd. Dann habe sie gewählt, und ihre Wahl sei auf Menelaus gefallen. Später sei Paris, mit Pracht und Schönheit ausgestattet, nach Lacedämon gekommen, habe Helena verführt und in Menelaus Abwesenheit geraubt und nach „Idas Rindertriften" geführt. Da habe Menelaus die Fürsten Griechenlands an ihre Schwüre gemahnt,

sie zur Rache aufgefordert, und diese seien mit ihren Völkern in „Aulis Bucht“ zusammengekommen, um unter Agamemnons, des selbstgewählten Oberhauptes, Anführung nach Troja zu segeln. Allein widrige Winde hielten jetzt die ganze Heeresmacht zurück, und nicht eher würde es möglich sein, nach Troja zu segeln und diese Stadt zu vernichten, als bis Agamemnon seine Tochter Iphigenie der Artemis, „die dieses Land bewohne,“ geopfert haben würde. So laute der Ausspruch des Sehers Kalchas. Er selbst habe anfangs lieber das ganze Heer entlassen, als sich dazu verstehen wollen, sein Kind zu opfern; aber durch seines Bruders Menelaus Gründe überredet, habe er sich zu diesem „Greuel“ verstanden und sofort der Königin nach Argos geschrieben, Iphigenie ins Lager herzusenden, damit sie dem Achilles, der sich weigere, nach Troja zu schiffen, ohne den Ehebund mit ihr geschlossen zu haben, als Braut übergeben würde. Das habe er seiner Gemahlin vorgespiegelt; den wahren Sachbestand wüssten nur Menelaus, Kalchas und Odysseus. Nun aber wolle er, früher schlecht berathen, alles wieder gut machen und den Greis als Boten nach Argos mit einem Briefe senden, dessen Inhalt den früheren Befehl widerrufe und die Hochzeitsfeier auf eine andere Zeit verschiebe. Auf die Einwendung des Greises, dass Achill über diese Verzögerung in Zorn ausbrechen würde, entgegnet Agamemnon, dass der Pelide ihm nur den Namen zu jenem Vorwande geliehen habe, um die Sache selbst aber gar nicht wisse. Das erklärt der Greis für doppelt gefährlich und erregt durch seine Worte in Agamemnons Brust tiefen Schmerz und Reue über sein Verfahren, wozu sich ein gesteigerter Eifer gesellt, den greisen Boten zu schleuniger Abreise anzutreiben und jeder Möglichkeit vorzubeugen, dass derselbe etwa die Königstochter mit ihrer Begleitung verfehle. Sollte er ihr auf dem Wege begegnen, so hätte er den Wagen sogleich zur Rückkehr umzuwenden. Zum Zeichen der Wahrhaftigkeit seiner Sendung übergiebt er ihm das Siegel, das er auf das Täfelchen gedrückt hatte. Der Greis eilt fort, Agamemnon begiebt sich in sein Zelt zurück. —

Ueber des „Euripus schäumenden Sund" waren inzwischen Frauen aus Chalcis angelangt, um die Heerscharen Achajas und die Menge der Schiffe zu sehen, die sich in Aulis zusammengefunden hatten. Diese Frauen bilden den Chor der Tragödie. Ihr Parodoslied enthält eine weitläuftige Schilderung theils der Helden, die sie bereits gesehen hätten, theils des wunderbaren Anblicks, den ihnen die grosse Anzahl der Schiffe gewährte. Kaum haben sie diese Schilderung beendigt, so erscheinen der von Agamemnon entsendete Greis und Menelaus, in heftigem Streite begriffen. Menelaus will dem Greise das ihm von Agamemnon übergebene Sendschreiben entreissen, der Greis sträubt sich dagegen, bis er übermannt und der Brief ihm entrissen wird. Auf das Geschrei des Boten eilt Agamemnon aus dem Zelte, will von diesem die Veranlassung zu seinem Hilferuf vernehmen, wird aber von Menelaus aufgefordert, „sich zu ihm zu wenden" und sich wegen des Briefes, dessen Inhalt er dem ganzen Volke offenbaren wolle, zu rechtfertigen. Entrüstet über die Frechheit, mit der sein Bruder das Siegel des Briefes gelöst hatte, macht Agamemnon diesem heftige Vorwürfe; Menelaus dagegen stösst die bittersten Beschuldigungen gegen ihn über sein schwankendes Benehmen aus, und die beiden Brüder überbieten sich in harten und lieblosen Worten, indem Menelaus seinen Bruder beschuldigt, dass ihn lediglich Ehrgeiz getrieben habe, den Heeresstab nach Troja zu gewinnen, dass er nach Erreichung seines Zieles übermüthig und dann, als die Fahrt nach Troja gefährdet worden wäre, wieder so kleinlaut geworden sei, dass er willig Kalchas Forderung, seine Tochter zu opfern, nachgegeben habe. Sofort habe er zur angeblichen Vermahlung mit Achill die Tochter herbeigerufen; jetzt aber sei er plötzlich anderen Sinnes geworden, weil ihm die Kraft fehle, seinen Schwur zu halten. Zu bedauern sei nur das thatenlustige Volk der Griechen, das durch seinen Heimzug der Spott der Trojaner werden würde. — Diese schweren Vorwürfe weist Agamemnon durch die einzige Beschuldigung zurück, dass es dem Menelaus nur um das schöne Weib zu

thun sei, das er nicht zu hüten gewusst habe, und sucht daneben seine Sinnesänderung als natürlich darzustellen, das allgemeine Aufgebot Griechenlands aber zu dem Zuge gegen Troja als eine Folge eines übereilten Eidschwurs zu bezeichnen, den die Freier dem Tyndareus geleistet hätten. Er würde für diese Sache niemals sein Kind opfern. Der Chor findet diesen Entschluss, obwohl dem früheren widersprechend, löblich. Menelaus jedoch bricht in Klagen aus, fragt seinen Bruder noch einmal, ob er in Verein mit Hellas den Kampf gegen Troja nicht bestehen wolle, und scheidet, als dieser das für Wahnsinn erklärt hatte, mit den Worten, dass er sich nun andere Mittel und andere Freunde suchen müsse. —

Mittlerweile war Klytämnestra mit Iphigenie und dem kleinen Orestes im Lager angekommen; einer ihrer Diener eilt zu Agamemnon, diese Nachricht zu hinterbringen. Lebendig schildert er die freudige Aufregung, die ihre Ankunft im Lager erregt habe, die verschiedenartigen Vermuthungen, die bereits darüber laut geworden seien, ob Befriedigung väterlicher Sehnsucht, ob die Vermählung Iphigeniens die Ursache des seltenen Ereignisses sei. Der Diener beantwortet sich selbst diese Fragen damit, dass er Agamemnon auffordert, die Hochzeitsfeier zu ordnen, den Wonnetag der Jungfrau festlich zu begehen. Nachdem er sich entfernt hat, bricht der König in neue Klagen aus über das Schicksal, das ihn immer mehr verstricke und überliste. Nicht einmal Thränen dürfte er haben, sich auszuweinen, damit er sich nicht verrathe. Klytämnestras unerwartete Begleitung vollende sein Missgeschick. Wie solle er ihr begegnen? wie der Tochter, die er opfern wolle? Selbst des Orestes Jammergeschrei fürchtet er. Alle diese Vorstellungen dringen so gewaltig auf ihn ein, dass er der Helena und ihrer Verbindung mit Paris flucht. Der Chor stimmt, obgleich er den Geschicken fern stehe, doch in diese Klagen ein. Da erscheint Menelaus mit ganz veränderten Gesinnungen. Den schmerzlichen Zuruf seines Bruders, dass er nunmehr gesiegt habe, entgegnet er mit der Versicherung, dass er, durch dessen Jammer überwältigt,

Mitleid mit ihm fühle, dass er alle harten Reden gegen ihn zurücknehme und nun selbst rathe, Iphigenie nicht zu tödten. Helenas Besitz könne ihm nicht über das Leben einer Jungfrau aus seinem Stamme gehen; jetzt erst fühle er, was es heisse, sein Kind zu morden. Lieber möge daher das Heer von Aulis aufgelöst zurücksegeln, als dass der Bruder einen solchen Schmerz erfahre, wie ihn das Seherwort erpresse. Der Chor findet dieses Benehmen grossartig, des erhabenen Atridenstammes würdig. Wider Erwarten aber lobt zwar Agamemnon des Bruders Gesinnung, erklärt aber, dass das unerbittliche Wort des Schicksals den Vollzug des Opfers gebiete. Von neuem entsteht ein Kampf entgegengesetzter Meinungen. Agamemnon deutet auf den Willen des Heeres, auf den Einfluss des Kalchas, des Odysseus, auf die Aufreizung der Kriegsscharen zu Iphigeniens Ermordung, zu einem Zerstörungskriege gegen Argos hin; Menelaus dagegen erklärt die Scheu vor der Menge für nichtig und räth, allenfalls den Kalchas aus dem Wege zu räumen. Nur den Odysseus hält er für gefährlich und weiss nichts weiter zu erinnern, als Agamemnon ihn bittet, wenn das Opfer vollzogen würde, wenigstens Klytämnestra fern zu halten. Agamemnon bittet auch die fremden Frauen um Verschwiegenheit. Diese beginnen ihr erstes Standlied, in welchem sie das Mass keuscher Liebe preisen und beklagen, dass durch Paris und Helenas Liebesverhältniss der Krieg gegen Troja herbeigeführt werde. Unterdessen naht die Königin mit Iphigenie und Orestes zu Wagen, und, erstaunt über die Schönheit und Würde der beiden Frauen, fordert der Chor sich unter sich auf, dieselben mit sanfter Hand vom Wagen herab zu geleiten.

Klytämnestra sieht in diesem freundlichen Empfang ein heilverkündendes Zeichen für ihre mütterliche Begleitung zum Hochzeitsfeste und fordert die Frauen des Chores auf, die Morgengaben, die sie mit sich führe, vom Wagen herab ins Zelt zu bringen, ihr selbst aber und Iphigenien die Hand zu reichen, während sie in frohester Stimmung den Wagen verlässt und Agamemnon erwartet. Diesem eilt Iphigenie

mit zärtlicher Liebe entgegen; er aber, von der Freude des Wiedersehens und von Bangigkeit für die nächste Zukunft hin und her bewegt, kann kaum die Thränen verbergen, und, liebevoll nach der Ursache derselben befragt, spricht er in räthselhaften Worten von der bevorstehenden Trennung so, dass Iphigenie alle seine Aeusserungen auf die Abfahrt nach Troja deutet, während er den Opfertod seines Kindes im Sinne hat und von dem Opfer sogar in dunkler Rede spricht, in Iphigenie aber dadurch den Wunsch erregt, bei dem Opfer, das gebracht werden müsse, die Chortänze am Altare mitzufeiern. Mit tiefbewegtem, von dem lieblichen Anblicke der herrlichen Jungfrau bis zum Jammerruf erschüttertem Herzen veranlasst er sie, in sein Zelt zu gehen, und wendet sich, als das geschehen ist, zu Klytämnestra, indem er seine sichtbare Bewegung durch die Trennung zu erklären sucht, die nach dem Hochzeitsfeste nöthig werde. Die Königin theilt diesen Schmerz, hofft aber Linderung desselben von der Zeit. Für jetzt wünscht sie näheres über den Mann zu erfahren, der, bloss dem Namen nach ihr kund geworden, die Tochter als Gemahlin in seine Heimat führen soll. Agamemnon bezeichnet ihn seiner Familie und Bildung nach näher, nennt auch das Land, wo Iphigenie künftig weilen werde. Auf Klytämnestras weiteres Befragen nach dem Tage der Vermählung, nach dem Festopfer, das zu bringen sei, nach dem damit zu verbindenden Ehrenmahle, kündigt ihr der Fürst alles das als sehr nahe an, verlangt aber zugleich von ihr, dass sie selbst nach Argos zurückkehre und ihm die Stelle überlasse, welche sonst die Mutter bei der Vermählung der Tochter einzunehmen habe. Als sie sich jedoch weigert, auf diese Forderung einzugehen, wendet sich Agamemnon von Gründen und Vorstellungen hinweg zum Befehl. Sie aber scheidet von ihm mit beharrlicher Weigerung, und Agamemnon, aufs neue in seinen Erwartungen getäuscht, beschliesst nun, zu Kalchas zu eilen, um ihn „näher auszuforschen." —

Der Chor, als betrachte er den Tod Iphigeniens als

gewiss, sieht nun im Geiste das Heer nach Troja segeln, die Trojaner auf der Burg und um Iliums Mauern sich scharen, sieht Pergamus bestürmt und in Staub gestürzt und hört die gefangenen Trojanerinnen, nach Griechenland fortgeführt, Helenas Schuld beklagen. —

Nach diesem Chorgesange erscheint Achilles, um Agamemnon aufzusuchen und ihm seine und seiner Myrmidonen Ungeduld über die verzögerte Abfahrt mitzutheilen. Statt Agamemnons aber tritt Klytämnestra aus dem Zelte; sie hatte seine Worte vernommen und redet ihn nun wie einen längst gekannten Mann an. Befremdet über das plötzliche Erscheinen der königlichen Frau vor ihm und überhaupt im Lager, fragt er nach ihrem Namen und will, nachdem er ihn erfahren hat, schon zurückweichen: „doch ungeziemend wäre ein Gespräch mit Frau'n," als Klytämnestra, „zu glücklichem Gedeihn des neuen Bundes," seine Hand ergreifen will. Darüber noch mehr erstaunt und andeutend, dass er dadurch Agamemnon verletzen würde, wird er vollends bestürzt, als Klytämnestra von seiner bevorstehenden Vermählung mit ihrer Tochter spricht. Durch seine Bestürzung wird auch die Königin verwirrt, und als er ausspricht, von dieser Hochzeit nichts zu wissen, und in dem Wahne der Königin nur das Werk eines Spötters finden kann, der sie getäuscht habe, wird sie von solcher Scham ergriffen, dass sie sich schnell zu entfernen sucht, als der Greis, der Agamemnons zweiten Brief hatte überbringen sollen, erscheint, und nach einer breiten Einleitung beiden Agamemnons wahre Absicht offenbart und den ganzen Hergang der Sache mittheilt. Schmerz und Entrüstung bemächtigen sich der unglücklichen Mutter so sehr, dass sie dem über des Königs Verfahren ebenfalls erzürnten Achilles zu Füssen fällt und ihn, den Sohn der Göttin, anfleht, sie selbst und die Jungfrau, die eben noch, wiewohl mit Unrecht, seine Braut hiess, in ihrem Leide zu retten, da weder ein Schutzaltar, noch ein Freund ihr Beistand sein könne. Achilles verspricht ihr seine Hilfe:

„Was dir ein Jüngling geben kann, gewähr' ich dir."

Zwar werde er den Atriden folgsam sein, wenn sie zu rühmlicher That ihn führen wollten, zu schnöden Handlungen werde er nie folgen. Zudem äussert er:

„Ich wär' in Argos Heere wohl der feigste Mann,
Wollt' ich zu Mord dem König meinen Namen leihn."

Bei Nereus schwört er, dass Agamemnon seine Tochter, um sie zu tödten, nicht berühren solle, und droht, dass dem Seher „das Salzschrot und die Weihefluth theuer zu stehen kommen werde." Nicht um der Hochzeit willen, nicht, weil er Iphigeniens Hand erwerben wolle, sage er das, sondern weil Agamemnon Schmach auf ihn gehäuft habe. Hätte er um die Jungfrau geworben und sie erhalten: dann wäre es wohl möglich, dass er für Hellas Wohl auf sie verzichtet hätte. Jetzt aber sei er den Atriden nichts, und deshalb wolle er mit blutigem Schwerte verhindern, dass ihm einer Iphigenie entreisse.

Der Chor hält diese Sprache für eine dem Achilles und seiner göttlichen Mutter angemessene; Klytämnestra dagegen, fast noch zaghaft, wie sie sich zu seinen Verheissungen stellen soll, will ihn weder loben, weil sie das Mass nicht zu finden fürchtet, noch wagt sie es, ihm weiter vorzuklagen, da er ja ihrem Schicksale fremd sei. Aber dennoch bittet sie ihn um Mitleid, das sie gar wohl verdiene: einmal, weil ihre Hoffnung, ihn Sohn zu nennen, vereitelt sei; sodann, weil sie besorgen müsse, dass sie ihr Kind verliere, und der Tod desselben sogar auf Achills künftige Ehebande traurig einwirken könnte.

Doch lebt noch die Hoffnung in ihr, dass Iphigenie gerettet werden könne, sobald nur Achilles seinen Worten die That hinzufügen werde. Um ihn dazu zu ermuntern, will sie die Tochter selbst als Flehende vor ihn führen, wenn er es gestatte. Allein der Jüngling verweigert das, um keine üble Nachrede herbeizuführen, und versichert der trostlosen Mutter, dass er ihr Kind auf jeden Fall retten wolle. Damit aber alles versucht werde, was die Jungfrau ohne Anwendung von Gewalt vom Tode befreien könnte, giebt er der Königin den

Rath, bei Agamemnon die Macht der Ueberredung noch einmal anzuwenden. Sie erwartet zwar nichts von dem „feigen Manne," willigt aber doch in Achills Forderungen und verspricht ihm auch, sich vor dem Heere nicht in ihrem gewaltigen Schmerze zu zeigen. Dagegen verheisst er ihr nahe zu sein, wenn Agamemnon sich nicht bewegen lasse.

Der Chor, angeregt durch den Contrast, in welchem das angebliche Hochzeitsfest Iphigeniens zu dem Jubel steht, der bei der Vermählung des Peleus mit Thetis gewaltet hätte, wo bereits der künftige Thatenglanz des Achilles voraus verkündet worden wäre, beklagt das herbe Geschick der Tochter Agamemnons, die bekränzt dem Opfertode geweiht werde, und bejammert es, dass Laster und Unrecht über Scham, Tugend und Recht obsiege, und dass nicht alle wetteifern, den Zorn der Götter zu vermeiden.

Klytämnestra war unterdessen in das Zelt zurückgegangen, aus dem sie jetzt wieder hervortritt, um Agamemnon zu suchen. Drinnen hat sie die Tochter, die nunmehr erfahren, was der Vater mit ihr vorhabe, im tiefsten Jammer zurückgelassen. Agamemnon erscheint eben wieder, von Kalchas zurückgekehrt und ist in der Voraussetzung, dass seine Gemahlin seine Absichten noch nicht erfahren habe, bemüht, sie dahin zu bestimmen, dass sie ihre Tochter, „die Braut," mit ihm zu der Stätte ziehen lasse, wo alles für das Opfer der Artemis bereit stehe. Da vermag sich Klytämnestra nicht länger zu halten; sie ruft Iphigenien zu, aus dem Zelte zu kommen und den kleinen Orestes mitzubringen. Weinend erscheint Iphigenie, und als ihr Vater sie betroffen um die Ursache ihrer Thränen fragt, bricht sie in die Worte aus:

„Ach, wo von meinen Leiden heb' ich, Vater, an?
Anfangen kann ich allerwärts, beim ersten Leid,
Beim letzten und beim mittlern, überall!"

Als er sie noch nicht verstehen will, sondern weiter forscht, nimmt Klytämnestra für das unglückliche Mädchen das Wort und fragt ihn, ob er wirklich ihr Kind dem Tode weihen wolle. Da vermag er die Wahrheit nicht mehr zurück-

zuhalten; er sieht, dass sein Geheimniss verrathen ist. Nun hält ihm seine Gemahlin noch einmal alles gute vor, was sie ihm erzeigt habe, von da an, wo sie ihn, den Mörder ihres Gatten und Kindes, auf Tyndareus Zureden und durch seine eigenen Bitten bewegt, zum Gemahl genommen hätte, bis zur gegenwärtigen Zeit, wo sie ihm den Orestes geboren. Dennoch wolle er ihr die Tochter grausam rauben? Und warum? Um eines schnöden Weibes willen! Dann zeigt sie ihm die Folgen seiner That: ihren fortdauernden Jammer, die nothwendige Erkältung ihrer und der Kinder Liebe. Wolle er durch ein Opfer seine Herrscherwürde retten, so möge er die Achäer auffordern, das Los zu werfen, wessen Tochter sterben solle, oder Menelaus, für den sie in den Krieg zögen, möge seine Hermione opfern.

Der Chor mahnt ihn, diesen Vorstellungen nachzugeben. Iphigenie selbst vereinigt mit den Klagen ihrer Mutter ihr rührendes, thränenvolles Flehen, und sucht in innigen und zarten Bitten das mächtige Gefühl ihres Unglücks und ihr Grausen vor dem Tode auszudrücken. Sie sei sein erstes Kind gewesen, habe sich stets mit Zärtlichkeit ihm angeschmiegt; er habe oft von den Tagen gesprochen, wo er sie im Hause eines Mannes blühend und glücklich sehen würde, und sie selbst habe dann stets zweifelnd gefragt, ob sie ihm die Mühen der Erziehung durch dankbare Pflege noch vergelten könnte. Und jetzt? Jetzt bestimme er sie dem Tode! Bei allem, was ihm heilig sei, bitte sie ihn um ihr Leben. Er möge sie nicht für Paris und Helena opfern! Selbst das Kind, ihren Bruder, bittet sie, mit ihr zu flehen, beschwört den Vater, sich von ihnen erweichen zu lassen, und ruft endlich aus:

„Gedrängt in Ein Wort fass' ich alles übrige:
Dies Sonnenlicht zu schauen ist das süsseste;
Da drunten giebt es nichts mehr! Wer den Tod sich wünscht,
Der rast! Schlecht leben: besser ist's, als schöner Tod!"

Die Frauen des Chors, ergriffen von diesen Klagen, rufen Wehe! über Helena aus, welche die Atriden zu solchen

Thaten gegen ihr eigenes Geschlecht getrieben habe. Agamemnon aber giebt zwar das Entsetzliche seiner Absicht zu, erklärt aber, nicht mehr rückwärts gehen zu können: Die Achäer werden niemals ohne dieses Opfer nach Troja kommen. Das hat Kalchas geweissagt, das wissen die Völker, die ihn und alle die Seinen morden würden, wollte er die Tochter retten. Deshalb müsse er und sie selbst, nicht für Menelaus, sondern für Hellas Freiheit sich hingeben und für die Sicherheit der griechischen Frauen. Mit diesen Worten entfernt er sich. Nun ist Iphigenie verloren. Das sieht Klytämnestra ein und spricht es jammernd aus; das erkennt die beklagenswerthe Jungfrau und ruft herzzerreissende Wehklagen in die Lüfte über sich, für die das Licht der Sonne verloren sei, über Paris, den Urheber dieses Unglücks, und über seinen Ausspruch auf den Höhen des Ida, durch welchen er Kypris sich gewonnen hätte. Auch der Chor betrachtet die Unglückliche bereits als erstes Opfer für Ilium. Von neuem erhebt Iphigenie ihren Jammerruf über des „frevelhaften Vaters frevelhafte That," die sie vernichten werde, über die Versammlung der Schiffe in Aulis, über die widrigen Winde, die Zeus geschickt habe. Wiederum schliesst sich der Chor ihren Klagen an, beschuldigt Helena, dass sie solches Unheil über Hellas Volk gebracht und legt sein Mitleid mit dem Lose der Jungfrau dar. Plötzlich erscheint Achilles in der Ferne mit seinen Scharen: Iphigenie will aus Scham entfliehen; Klytämnestra hält sie zurück, während Achilles erscheint und voll Mitgefühl berichtet, dass wüster Lärm das Lager durchtobe, dass man laut Iphigeniens Tod fordere, dass er für sein Bemühen, sie zu retten, fast gesteinigt worden wäre, dass sie ihn liebeskrank gescholten hätten, als er für sie „als sein zukünftiges Weib" in die Schranken getreten wäre, dass ihr Geschrei ihn jedoch übertäubt hätte. Dennoch werde er helfen, werde sie mit seiner treuen Schar gegen Odysseus vertheidigen, der mit Tausenden nahe, um sie den Armen der Mutter zu entreissen.

Als Iphigenie diesen Entschluss des Helden vernimmt,

wendet sie sich zu ihm und ihrer Mutter und, als hätte sie alle frühere Lust und Liebe zum Leben auf einmal verloren, bittet sie beide, von ihrem fruchtlosen Widerstande, der den edlen Achilles nur verderben würde, abzustehen.

„Sterben ist mein fester Vorsatz, und vollenden will ich ihn
Auch mit Ruhm, unedle Neigung tilgen aus der edlen Brust."

Auf ihr beruhe die Abfahrt der Schiffe und Trojas Untergang, auf ihr der hellenischen Frauen künftige Ruhe. Wenn ihr Tod Hellas befreie, so werde sie fortleben in Siegesglanz. Tausende seien bereit, in den Tod für Hellas zu ziehen, und sie, die eine, wolle sie hindern? Auch Achilles dürfe nicht untergehn im Kampfe für sie; denn ein Mann sei mehr als tausend Frauen werth. Endlich wolle ja die Göttin ihren Tod! Solle sie ihr entgegentreten? Nein, sterben wolle sie für Hellas; ihren Leib opfern für Trojas Zerstörung, für die Freiheit der Griechen, für den Untergang der Barbaren. Das werde ihr ewiges Denkmal, ihre Hochzeit, ihr Ruhm sein! Der Chor erhebt, erstaunt über diese begeisterte Rede, den Edelsinn der Jungfrau, nennt aber doch ihr Schicksal und die Göttin grausam. Achilles, sie bewundernd, spricht nun aus, dass er sich glücklich preisen würde, der Gemahl eines so hochherzigen Weibes zu heissen, dass er, seitdem er ihre edle Seele erkannt, noch grössere Sehnsucht nach ihrer Hand empfinde, dass es ihn daher dränge, ihr Liebes zu erweisen, selbst durch Kampf. Er fordert sie auf, wohl zu erwägen, was sie thue; der Tod sei ein schreckliches Uebel. Doch sie lässt sich durch diese Worte nicht irre machen: Helena habe durch ihre Schönheit Streit und Mord erregen können; durch sie aber solle Achilles nicht sterben, er möge sie Hellas retten lassen. Achilles widersteht ihrer erhabenen Absicht nicht weiter; doch thut er ihr kund, dass er sich mit seinen Kriegern bei dem Altare aufstellen werde, sie zu retten, wenn sie gerettet werden wolle. So scheidet er von ihr und Klytämnestra, die weinend zurückbleibt, ihrem mütterlichen Schmerze dahingegeben. Aber mit ergreifender

Seelenstärke dringt Iphigenie in sie, dass sie nicht um sie trauere, weil sie fortleben und sie mit Ruhm krönen werde. Selig sei sie, Griechenlands Erretterin zu heissen. Auch ihre Schwestern solle die Mutter nicht trauern lassen, Orestes zum Manne aufziehen, ihren Vater, der doch ihr Gatte sei, nicht hassen, weil er ja ungern nur sein Kind opfere. Nur schwer entschliesst sich Klytämnestra, ihr zu willfahren. Den Gemahl jedoch bedroht sie seiner unwürdigen Handlung wegen mit schweren Kämpfen. Endlich fragt Iphigenie, wer sie zum Altar führen wolle. Ihre Mutter, die sich „an sie hängen" will, bittet sie, zurückzubleiben; ein Diener ihres Vaters solle sie geleiten. Vergebens bittet die Mutter, sie nicht zu verlassen. Mit steigender Begeisterung ruft sie den Frauen des Chors zu, sie wegzuführen als Phrygiens Besiegerin, sie zu bekränzen und den Reigen lobsingend zu tanzen um Artemis Altar. Der Chor bezeugt noch einmal der armen Mutter weinend sein Mitleid, während Iphigenie, von ihm gepriesen, sich wie eine Hochbeglückte entfernt, der Artemis, ihrer Vaterstadt Heil! zuruft „und vom süssen Lichte des Tages" freudig Abschied nimmt. Indem sie scheidet, stimmt der Chor der Göttin ein Loblied an, in welchem er Artemis, sie, die Ehrwürdige, die sich der Menschenopfer erfreut, anfleht, ein günstiges Los zu senden und Hellas Heer nach Ilium zu führen, dem Könige Agamemnon aber Sieg und Ruhm zu verleihen.

Unmittelbar nach diesem Chorgesange erscheint ein Bote, welcher die noch vom Schmerz durchbebte Königin aus ihrem Zelte ruft, um ihr wunderbares von Iphigenien zu melden. Sobald sie, berichtet er, mit der Jungfrau im Haine der Artemis angekommen wären, hätten die Heerscharen sie umringt; Agamemnon aber habe, als er die Tochter sich nähern sah, laut aufgeseufzt, geweint und sein Gesicht ins Gewand verborgen. Sie selbst aber habe sich ihm freudig als Opfer für Hellas dargestellt, den Griechen Glück und siegreiche Rückkehr gewünscht und nur gebeten, dass keiner sie berühre; denn willig werde sie den Nacken darbieten. Darüber habe

alle Staunen ergriffen. Hierauf sei Stille geboten worden, Kalchas habe den scharfen Stahl aus der Scheide gezogen, ihn in den goldenen Korb gelegt und Iphigeniens Haupt bekränzt. Achilles aber sei mit dem Korbe und dem heiligen Wasser um den Altar gezogen und habe die Göttin, die Thiertödterin, angefleht, für das dargebrachte Opfer den Schiffen unversehrte Fahrt, den Griechen Sieg zu verleihen. Die Atriden hätten zur Erde niedergeblickt. Darauf habe Kalchas den Stahl ergriffen, gebetet und nach der Stelle gesucht, die er treffen wollte: als plötzlich wundervolles sich ereignet habe. Jeder habe wohl den Fall des Schlages gehört, niemand aber gesehen, wohin das Mädchen entschwunden sei. Priester und Heer hätten aufgeschrieen; denn an der Stelle der Jungfrau habe zappelnd ein Hirsch dagelegen, dessen Blut den Opferherd benetzte. Freudig habe Kalchas dieses Thier als Opfer, von der Göttin ausersehen, bezeichnet, glückliche Fahrt und Sieg erfleht und verheissen. Agamemnon habe ihn, den Boten, vorausgesendet, seiner Gemahlin kund zu thun, welches Schicksal die Götter ihrer Tochter verliehen hätten, welcher Ruhm ihr zutheil geworden wäre. — Der Bote versichert als Augenzeuge, dass Iphigenie zum Sitz der Götter emporgeschwebt sei, mahnt die Königin, von ihrer Trauer abzulassen und dem Gemahl nicht zu zürnen. Der Chor freut sich dieser Botschaft; Klytämnestra weiss nicht, welche Gottheit ihr Kind der Erde entrückt habe, und was sie überhaupt zu dem ganzen Hergange sagen soll, und kann ihre Besorgniss nicht verschweigen, dass die Botschaft nur ersonnen sei, um sie zu trösten. Allein der Bote verweist sie an Agamemnon, der soeben herbeikommt und die Errettung der Tochter bestätigend seine Gemahlin auffordert, mit Orestes sich nunmehr nach Argos zurückzubegeben, weil das Heer der Abfahrt gedenke. Nachdem er noch seiner dereinstigen Wiederkehr erwähnt hat, sagt er der Königin Lebewohl! Der Chor wünscht ihm freudige Fahrt und Zurückkunft ins Vaterland.

Das ist der Inhalt der Tragödie, deren mythische Grundlage dieselbe ist, wie sie die Kyprien enthalten und nach

Welckers Ansicht (s. die Aeschyleische Trilogie Prometheus u. s. w. S. 408 ff.) Aeschylus für seine Trilogie „Iphigenia" (als Gesammtname betrachtet) benutzte. „Als in Aulis das Heer versammelt ist, erlegt Agamemnon auf der Jagd einen Hirsch und rühmt sich, dass er die Artemis selbst übertreffe. Die Göttin, darüber erzürnt, sendet Stürme und hält die Achäer von der Abfahrt zurück. Kalchas entdeckt ihnen, dass der Artemis Zorn die Ursache sei, und gebeut, ihr Iphigenie zu opfern. Iphigenie wird abgeholt unter dem Vorwande, dass sie dem Achilles als Braut zugeführt werden solle, und die Anstalten zu ihrer Opferung werden gemacht. Artemis aber entrafft sie, indem sie eine Hindin statt der Jungfrau an den Altar stellt, versetzt sie nach Tauri und macht sie unsterblich." Aeschylus entfaltete diesen Mythenstoff, wie Welcker meint, in drei Tragödien, deren erste „die Priesterinnen" (der Artemis) genannt worden sei und Agamemnons Uebermuth gegen die Artemis und dessen nächste Folgen dargestellt habe. Die Fabel scheint Aeschylus in diesem Theile der Tragödie dahin abgeändert zu haben, dass nicht Kalchas allein, sondern das Delphische Orakel die Herbeiführung der Jungfrau gebietet. Im mittleren Stücke wurde der getäuschten Todesbraut die Hochzeit bereitet und dasselbe schloss mit dem erfolgten Opferstreiche, ohne dass die Rettung Iphigeniens deutlich wurde. Erst im dritten Stücke, das den besonderen Titel „Iphigenia" führte, zeigte sich diese Rettung als geschehen, und die gerettete Königstochter strahlte in Tauri gleichsam in einem neuen Leben, in höherem Glanze im Hause der Artemis, unsterblichem Dasein geweiht. Dieses Endstück der Tragödie hatte ohne Zweifel den Inhalt der Taurischen Iphigenie des Euripides. — Auch Sophokles hat eine Iphigenie gedichtet, welche, wie Suidas unter dem Worte πενθερός, mit ihm Photius p. 410, 10 (s. auch das Etym. M. p. 220, 40) berichtet, „die Geopferte" hiess. Aus einer Stelle, welche diese Lexikographen aus der verloren gegangenen Tragödie des Sophokles mittheilen, lässt sich wenigstens entnehmen, dass in derselben neben Klytämnestra auch Odysseus aufge-

treten sei, und dass dieser eine Hauptrolle in dem Bemühen, Klytämnestra zu täuschen, gespielt habe. Etwas weiteres möchten wir wenigstens aus jenen Versen nicht entnehmen, und Gruppes Vermuthungen (Ariadne, S. 540) scheinen uns mehr als gewagt. Auch befinden sich bei Stobaeus 30, 6 (Vol. II. p. 24 Mein.) zwei Verse, die als Fragmente aus einer Sophokleischen Iphigenie bezeichnet werden und einige Einsicht in den Plan dieser Tragödie zulassen. Sie enthalten den Ausspruch, dass „lässiges Verweilen nichts tüchtiges zu Wege bringe, und dass den Zögernden der Gott nicht beistehe." Das deutet Gruppe a. a. O. S. 541 dahin, dass entweder Agamemnon oder mit ihm der Chor diese Worte dem Boten zugerufen habe, den der König mit der entgegengesetzten Weisung an Klytämnestra absenden wollte. Sollte nur diese Alternative möglich sein, so würden wir die Worte dem Chore beilegen, der in denselben etwas prophetisches ausspricht. Ein drittes Fragment, das sich bei Athenaeus (XII. p. 513 d) findet, lässt sich nur verstehen, wenn man entweder mit Porson oder mit Bergk eine Aenderung in der Lesart vornimmt. Der wesentliche Sinn ist dann der, „dass man sich, wie (nach der herrschenden Vorstellung) der Polyp (hinsichtlich seiner Farbe) nach dem Felsen, so nach dem edelgesinnten Manne richten müsse," und es ist allerdings nicht unwahrscheinlich, dass die Verse ebenfalls dem Chore angehörten, der zuletzt die Königin mahnt, dem Willen ihres Gemahles zu folgen und in Iphigeniens Opferung zu willigen. Aus drei einzelnen Wörtern, die bei Hesychius erwähnt werden, und aus einem vierten, das bei Erotian p. 62 vorkommt, lässt sich nichts gewinnen. Mehr aber als diese fragmentarischen Andeutungen (s. Dindorfs Poet. Scenic. Fragm. 288—93) ist von der Sophokleischen Iphigenie nicht übrig geblieben. Einen Theil derselben hat Gruppe dazu gebraucht, gegen Böckh (Gr. Tr. Princ. p. 216 etc.) darzuthun, dass Sophokles eine Aulische Iphigenie gedichtet habe. Das ist nun eben so ausser Zweifel, wie es angemessen wäre, eine Aehnlichkeit zwischen den Tragödien des Sophokles und

des Euripides schon an der Hand jener Fragmente vorauszusetzen, wüsste man nicht bereits, z. B. aus den Phönizierinnen, dass und auf welche Weise Euripides seine Vorgänger zu benutzen gewohnt gewesen sei. Wenn aber Gruppe weiter geht und unsere Tragödie, wenn sie auch nicht gerade die Sophokleische Iphigenie wäre, doch auch dem Euripides abspricht, 1) weil sie zu viel Sophokleisches enthält; 2) weil bei Aelian (Hist. anim. VII 39) nach Musgraves Entdeckung ein Citat vorkommt, das aus des Euripides Iphigenie genommen ist, ohne dass es in dieser sich findet; 3) weil bei Hesychius ein Wort (ἀπαρθένευτα), das sich in unserer Tragödie vorfindet, als in der Aulischen Iphigenie des Sophokles vorkommend erklärt wird; 4) weil hinwiederum bei Hesychius das Wort ἄθρανστα als der Euripideischen Iphigenie in Aulis zugehörig erwähnt wird, das in unserer Tragödie nicht vorkommt; 5) weil eine wörtliche Anspielung bei Aristophanes (Ran. V. 1309), die nach dem Scholiasten ebenfalls auf unsere Aulische Iphigenie sich beziehen soll, auf diese als eine Euripideische nicht passt: so verstrickt er sich in dieselben Verlegenheiten, in die er durch seine Beweisführung diejenigen Gelehrten versetzen will, die, wie Eichstädt, Jacobs, Böckh und Matthiä, in unserer Tragödie eine spätere Bearbeitung des ursprünglichen Euripideischen Stückes sahen, oder, wie Bremi und Hermann, wenigstens Anfang und Ende für veränderte Bestandtheile der Tragödie halten. So weit seine Gründe von ästhetischer Seite ausgehen oder sich auf eine Vergleichung des mythischen Gehalts der beiden Iphigenien beziehen, werden wir sie seiner Zeit untersuchen. Die Anspielung in den Fröschen hat bereits Bremi (Philol. Beiträge aus der Schweiz. I. Bd. S. 143—155) bei Seite geschafft und mit Recht behauptet, dass gerade das angeblich Euripideische Wort ein spottender Ausdruck des Aristophanes ist, das dieser Komiker absichtlich unter die „hohen" des Euripides gemengt habe. Das Wort ἄθρανστα kommt allerdings in unserer Tragödie nicht vor; weshalb schon Hemsterhuys, wie Alberti zur Leydener Ausgabe des

Hesychius vom J. 1746 p. 130 n. 17 bemerkt, eine falsche Lesart vermuthet und statt des im Texte stehenden Wortes ἄριστα jenen Ausdruck als einen angemesseneren mit Recht vorschlägt, und um so mehr mit Recht, als jenes Wort sich auch sonst bei Euripides in der Hecuba, in den Phönizierinnen, in dem Cyclopen findet. Wenn ferner bei demselben Lexikographen der Ausdruck ἀπαρθένευτα, der in unserer Tragödie (V. 993) zu lesen ist, bemerkt wird, dass er der Sophokleischen Iphigenie in Aulis zugehöre, so bezeichnet schon Küster zu dieser Glosse den Namen Sophokles für einen erklärlichen Irrthum des Abschreibers, der um so gewisser anzunehmen ist, da sonst von einer Sophokleischen Iphigenie in Aulis nirgends etwas zu finden ist. Was die Stelle bei Aelian a. a. O. anlangt, so verhält es sich damit also. Der genannte Schriftsteller theilt, nachdem er kurz zuvor auf Sophokles hingewiesen hatte, drittehalb Verse mit, die er als Bestandtheile einer Euripideischen Iphigenie vorbringt. Die Stelle lautet:

Ἔλαφον δ' Ἀχαιῶν χερσὶν ἐνθήσω φίλαις
κεροῦσσαν, ἣν σφάζοντες αὐχήσουσι σήν
σφάζειν θυγατέρα.

Aus diesen Worten geht hervor, dass entweder in einem Prologe, wie Musgrave, Böckh u. a. meinen, oder in einer Exodos der echt Euripideischen Tragödie, wie Bremi und Hermann (Euripid. Iphig. in Aulide. Rec. Godof. Hermannus. Lips. 1831. p. XVII) meinen, Artemis selbst erschienen sei und sich in solchem Troste ausgesprochen habe. Da sie sich nun in unserer Tragödie nicht vorfinden, so sind die erwähnten Gelehrten der Ansicht, dass entweder Anfang oder Schluss unserer Tragödie unecht sei. Das ist jedenfalls gewiss, dass sie sich in einer Aulischen Iphigenie befunden haben mussten; es fragt sich nur, ob sie zu dem Anfang oder zu dem Ende derselben gehört haben. Mit vollem Rechte hat Bremi behauptet, dass sie sich für den Prolog nicht eignen, weil sie unmöglich zu Agamemnon gesprochen sein konnten; an eine andere Person aber als an Agamemnon konnten sie auf

keinen Fall gerichtet sein, wir müssten denn voraussetzen, dass der ganze vorliegende Eingang des Stückes, ja, dass die ganze Anlage desselben eine andere gewesen sei, als sie gegenwärtig ist, was wir unmöglich annehmen können. Wohl aber glauben wir, dass die angeführten Worte in dem ursprünglichen Stücke des Euripides sich in der Exodos gefunden haben, und sind vollkommen der Ansicht des zuletzt erwähnten Gelehrten, dass der jetzige Schluss der Tragödie unecht ist, theils weil das Erscheinen der Göttin am Ende echt Euripideisch ist, theils weil der gegenwärtige Schluss in sprachlicher und metrischer Hinsicht (vergl. Porson in seiner Praef. ad Hecub. c. XXI. p. XXIII. ed. Lips.) allzu gebrechlich ist, theils weil das Ansetzen eines andern Schlusses, als der früher vorhandene war, sich recht gut aus dem Versuche, die Exodos in Einklang mit dem weiteren Inhalte der Atridenfabel zu bringen, erklären lässt, theils endlich, weil Agamemnon und Achilles in der Erzählung des Boten allzuschlecht wegkommen, abgesehen davon, dass das, was der Bote berichtet, grossentheils aus der Hecuba des Euripides genommen ist. — Gewisseres lässt sich über diesen Punkt schwerlich feststellen; unrichtig aber ist die Behauptung, dass, wenn der gegenwärtige Schluss wegfällt, dadurch die dramatische Anlage alterirt wird. Alles übrige aber halten wir für echt, wenn sich auch noch manches findet, was Anstoss erregt, dergleichen wir ja auch bei fast allen übrigen Tragödien, nicht bloss des Euripides, überkommen haben. Damit haben wir zugleich ausgesprochen, dass wir Gruppes Meinung, als sei unsere Tragödie aus den Händen eines Nacheiferers der Sophokleischen Muse, etwa eines Agathon oder Chäremon, hervorgegangen, durchaus nicht billigen können, weil 1) „von der Zierlichkeit, dem Blumigen und Weichlichen," was Agathons Poesie charakterisirte, nichts in dieser Tragödie zu finden ist; 2) weil, was E. Müller in seiner Recension von Bartsch's Abhandlung: de Eurip. Iphig. Aulid. auctore. Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft. 1838. Nr. 23. S. 186 ff. gezeigt hat, Schilderungen, wie sie Chäremon z. B. in seinem Oeneus

aufführt, himmelweit von Euripideischer Darstellungsart verschieden sind. Auch halten wir es doch für zu gewagt, mit Gruppe lieber die Poetik des Aristoteles anzugreifen und unter der Hand Interpolationen in dieselbe zu bringen, als diesem Kunstrichter Glauben zu schenken, wenn er durch die Aeusserung (XV 6.), dass die Iphigenie in Aulis ein Beispiel von Ungleichheit der Charakterschilderung darbiete, weil die flehende Iphigenie gar nicht der nachherigen gleiche, die Echtheit unserer Tragödie vertritt, während man sich nicht darum kümmert, dass auch ausserdem sehr gewichtige äussere Zeugnisse, z. B. der Grammatiker bei Bekker und Theophilus von Antiochien für diese Echtheit sprechen.[3]) Freilich ist diese Art, mit unserer Tragödie hinsichtlich ihres Verfassers zu verfahren, der Beurtheilung nicht ungleich, die sonst sehr geistreiche Gelehrte in Bezug auf ihren dramatischen Gehalt aussprechen, wie denn z. B. Bernhardy a. a. O. 3. Bearb. (1872) II. 2. 467 ff. und O. Müller in seiner Geschichte der Griech. Lit. 2. Ausg. (1857) II. S. 177 in derselben alle möglichen Schönheiten neben allen möglichen Mängeln finden.

So viel von diesem Gegenstande, den wir deshalb, zwar nicht so ausführlich, als wir es gern gethan hätten, und wie wir es, wenn wir bloss die Fragen der höheren Kritik ins Auge fassen wollten, hätten versuchen müssen, aber doch etwas genauer, als bei der Aufgabe, die wir uns gestellt haben, nöthig erscheinen möchte, berührt haben, damit wir das wesentlichste, was gegen die Authentie der Tragödie eingewendet worden ist, beseitigen konnten. Denn wäre das nicht möglich gewesen, so hätten wir unsern Weg vergebens eingeschlagen, da er

[3]) Dagegen benutzt Gruppe mit grosser Hast ein Zeugniss des Athenaeus, in welchem dieser unter andern vier Verse dem Chäremon zuertheilt, die sich gerade in unserer Tragödie finden, um daraus zu folgern, dass unsere Tragödie von Chäremon herrühre. Allein schon Schweighäuser war der Meinung, dass Chäremon diese Verse von Euripides entlehnte, und E. Müller a. a. O. hat mit Recht Bartsch's Ansicht gebilligt, dass hierbei Aristoteles Behauptung, die späteren Tragiker hätten oft Gesänge in ihre Stücke eingeschoben, die mit der Handlung gar nichts zu thun hätten, in Betracht kommen müsse.

von einer falschen Richtung ausgelaufen wäre. Nunmehr können wir denselben ruhig weiter verfolgen und uns zu den künstlerischen Eigenthümlichkeiten wenden, durch die unsere Tragödie sich auszeichnet. Wir werden von dieser Untersuchung neben richtiger Einsicht in den dramatischen Gehalt des Stückes auch noch den Vortheil haben, dass sie unsere Behauptung, die Tragödie sei eine echt Euripideische, zu voller Entscheidung bringen wird.

Wir haben bereits gesehen, welche mythische Grundlage den drei grössten Tragikern, welche die Fabel der Iphigenie bearbeitet haben, der Sagenstoff selbst dargeboten hat; wir haben uns zu belehren gesucht, auf welche Weise wohl Aeschylus und Sophokles diesen Stoff aufgefasst und behandelt haben mögen; wir haben durch die Darlegung des Gedankenzusammenhanges der Euripideischen Iphigenie den dramatischen Weg deutlich gemacht, den Euripides betreten hat, und es hat sich als wahrscheinlich gezeigt, dass dieser Weg nicht sehr verschieden gewesen sei von der Behandlungsweise der beiden andern Dichter. Als die bedeutendste Differenz zwischen ihnen haben wir theils die Rolle betrachten müssen, die Sophokles dem Odysseus in seinem Stücke eingeräumt haben mochte, theils die Art und Weise, wie sich Klytämnestra in der Sophokleischen Tragödie zu der endlichen Vollbringung des Opfers muthmasslich verhalten habe, obgleich sich für die Feststellung dieses Umstandes nur sehr geringfügige Anhaltepunkte vorfanden. Wir können nun freilich nicht beurtheilen, in welchem dramatischen Zusammenhange bei Sophokles Odysseus als Geleiter der Königin gestanden habe: das aber glauben wir gut heissen zu müssen, dass Euripides den Odysseus keinen persönlichen und unmittelbaren Antheil nehmen lässt, sondern seinen Einfluss und seine Thätigkeit in der Entfernung zeigt; denn wir meinen, dass die Persönlichkeit des Odysseus mit ihrer unmittelbaren Einwirkung nicht gut in den vorhandenen Personenkreis gepasst haben würde, weil sie zu viel Aufmerksamkeit für sich hinweg genommen und die psychologische Entwickelung der

Hauptcharaktere, so wie sie jetzt vor uns daliegt, wenn nicht unmöglich gemacht, doch wenigstens gestört hätte. — Hartung, der scharfsinnige Herausgeber und Erklärer des Euripides, der unsere Tragödie in ihren Hauptbestandtheilen als eine echt Euripideische anerkennt, hat in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Sophokleischen Antigone (Leipz. 1850) sich gegen den „Gebrauch" ausgesprochen, einen „Grundgedanken als Quintessenz" aufzusuchen, den der Dichter habe ausprägen und veranschaulichen wollen. Er behauptet, dass dergleichen allgemeine Sätze, wie, dass „ungemessenes leidenschaftliches Streben zum Untergange führe" u. s. w. sich aus jeder griechischen Tragödie herausnehmen lasse; er betrachtet die Lehre von dem Kampfe zweier Principien in der griechischen Tragödie als einen schädlichen Irrthum und zieht demnach namentlich gegen Böckh und Hegel zu Felde. Vorausgesetzt, dass jemand sich an solchen Sätzen oder Gemeinplätzen anklammern und sie überall zu Markte tragen wollte, hat Hartung nicht Unrecht. Allein er geht offenbar auf der andern Seite zu weit, wenn er, wie besonders aus dem Beispiele erhellt, das er hinsichtlich der Tendenz der Goetheschen Wahlverwandtschaft aufstellt, meint, dass der Dichter nur „von der erzählten Geschichte" ausgeht, in einer antiken Tragödie also nur von der mythischen Thatsache. Der Dichter als solcher sieht eben keine allgemeine Wahrheit in abstracter Wesenheit, sondern ihm verwandelt sich jede solche Wahrheit, oder mit andern Worten jede Idee sofort in ein lebendiges Bild oder geht ihm in eine Reihe von zusammenhängenden Gestalten und Bildern auseinander, die er entweder selbst schafft oder in geschichtlichen und mythischen Vorgängen ausgeprägt sieht, so dass er diese lediglich nach den Gesetzen des Epos oder des Dramas verarbeitet. Es wäre in der That sonderbar, wollte Jemand sagen, Goethe habe in seinen Wahlverwandtschaften eben nur jene Geschichte novellistisch entfaltet darstellen wollen, oder ein Dramatiker habe nur diesen oder jenen Vorgang dramatisch durchzuführen die Absicht gehabt. Denn dann wäre ihm das Concrete einzig und allein

das Wesentliche, das Leben und Walten der idealen Welt, in die eben der Dichter gehört, die ihn beseelt und begeistert, aus der heraus er schafft und gestaltet, wäre etwa nur das, was der Philosoph aus epischen oder dramatischen Darstellungen abstrahirte. Deshalb glauben wir, dass es nicht bloss statthaft, sondern sogar nothwendig ist, die Idee eines Epos oder Dramas aufzusuchen und in das Allerheiligste des Künstlergeistes einzudringen und dem Dichter zu folgen, wie er aus dem lange gepflegten Gedanken wie aus einem in seinem Innern entstandenen Keime concrete Gestaltungen bildet und belebt und zur Erscheinung bringt, wie jener Pygmalion, der die Idee des vollendeten Menschenbildes in der Bearbeitung des Marmors zu verwirklichen und zu versinnlichen suchte.

Fragen wir daher, was denn Euripides in seiner Aulischen Iphigenie uns habe dramatisch vorführen wollen, so werden wir nicht zu antworten haben, er sei gesonnen gewesen, jene Fabel des Hygin, so weit er sie eben für den Zweck dramatischer Effecte brauchen konnte, in einer Tragödie darzustellen, sondern es habe ihm jene Fabel gleichsam das Material geliefert, einen Gedanken dramatisch durchzuführen, der jedem Griechen als ein hoher und begeisternder erscheinen musste, den Gedanken, dass eine reine und grosse Seele aus den Verwickelungen und Gefahren, die das Schicksal droht, durch freie Hingabe an den höheren Willen siegreicher hervorgehe, als diejenigen, die durch List oder Gewalt sich harten Schickungen zu entziehen oder zu widersetzen versuchen. —

Der Dichter hat diesen Gedanken mit Hilfe eines bestimmten Mythos dramatisch zu entwickeln gesucht, und es ist ihm das in so hohem Grade gelungen, dass er nach unserer Ansicht seine Aufgabe nicht leicht besser erfüllen konnte. Ungezwungen entfaltet sich die dramatische Handlung und schreitet stufenweise bis zum Ende fort. Sie beginnt, der Anlage nach, mit derjenigen Thatsache, die als Ergebniss eines, wie es scheint, langen inneren Kampfes in die Erscheinung tritt. Der Vater will wieder gut machen, was der König und Oberherr unnatürliches und mit unwürdiger Anwendung einer unedlen

List beabsichtigt hatte: er will die auf diese Weise herbeigerufene Tochter, die er in Folge eines Priesterausspruches zum Opfer für die Artemis bestimmt hatte, damit die von ihm erzürnte Göttin versöhnt werde, durch einen zweiten Brief in der Heimat zurückhalten; er sendet den treusten Diener eiligst mit dieser Botschaft fort. Allein dieser wird von Menelaus, in dessen Interesse jenes Opfer geschehen soll, festgehalten; der Brief und das Geheimniss werden ihm entrissen, und der unglückliche Vater, das Geschehene wieder gut zu machen bemüht, wird durch die Drohungen des Bruders und durch einen zweiten unerwarteten Umstand von seinem bösen Geschicke fortgerissen. Denn Klytämnestra, des Königs Gemahlin, kommt unterdessen unerwartet selbst mit Iphigenie und ihrem kleinen Orestes im Lager, allen sichtbar, an, weil sie durch den ersten Brief zu dem Wahne verleitet ward, zur Hochzeit mit Achilles wünsche der Vater die Tochter bei sich im Lager zu sehen. Mit dieser Ankunft droht aber dem Könige eine doppelte, neue Verwickelung: einerseits durch Klytämnestra, wenn sie enttäuscht und von mütterlichem Schmerze und Unwillen gegen den unnatürlichen Vater und Gatten entbrannt wird, andererseits durch Achilles, dem sich nunmehr mit Agamemnons Absicht zugleich die frühere List enthüllen muss, wenn er als beleidigter und gekränkter Fürst dem Fürsten, der mit seinem Namen spielt, gegenübertritt. Von beiden Seiten ist demnach zu fürchten. Es hilft dem Könige nichts, dass sich die Natur in ihm mächtig geregt hat, dass die Liebe zum Kinde ihn von dem unmenschlichen Beginnen zurückhalten will; es kann nichts zu seiner Beruhigung beitragen, dass Menelaus seine Gesinnung geändert und ihm selbst den Rath ertheilt hat, die Tochter zu retten; stärker als diese Motive ist seine Furcht vor Kalchas, vor Odysseus, vor dem gesammten Volke der Achäer, vor seinem und der Seinigen Schicksal, wenn er sich dem Willen des Heeres widersetzen will. Darum bleibt ihm nichts übrig, als vorerst wenigstens vor der Gemahlin so lange den Betrug fortzuspielen, bis das Grausenhafte vollbracht ist. Nur das eine will er noch ver-

suchen: Klytämnestra will er entfernen, damit das Opfer ohne sie geschehen könne, und als das nicht möglich ist, eilt er, Kalchas selbst auszuforschen, ob sich dem Unheile Griechenlands nicht auf andere Weise abhelfen lasse. Unterdessen haben aber Klytämnestra und Achilles durch denselben Diener, der das zweite Schreiben hatte überbringen sollen und von dessen Inhalt durch Agamemnon selbst unterrichtet worden war, Agamemnons Absicht und Handlungsweise wirklich erfahren: die mütterliche Liebe bricht in Schmerz und in Zorn gegen den grausamen Gatten hervor, Achilles verletzter Stolz und edler Sinn verbinden sich mit ihr, das unglückliche Opfer seines Ehrgeizes und seiner Schwäche zu retten. Doch gilt es noch einen Versuch, seine Gesinnung zu ändern; Achilles giebt den Rath dazu, Klytämnestra und Iphigenie wagen diesen Versuch: allein es ist zu spät. Kalchas ist vergebens von Agamemnon zu einer Abänderung des Spruches veranlasst worden; jeder Weg ist abgeschnitten. Da entschliesst sich Achilles, der fast das äusserste schon gewagt hat, von edler Liebe für die Jungfrau entflammt, sie noch am Altare dem Opfermesser zu entreissen, den wilden Kriegerhorden zu widerstehen, die bereits das Lager opferfordernd durchtoben. Nun ändert Iphigenie selbst plötzlich ihren Sinn: ihr hochherziges Gemüth kann einestheils Achills Aufopferung und den bevorstehenden Kampf nicht ertragen, anderntheils erfüllt sie der Gedanke, für Hellas Ruhm und Glanz sich zu opfern, mit fast übermenschlicher Begeisterung. Vergebens dringen die mütterlichen Bitten in sie, vergebens mahnt sie Achilles, diese Absicht aufzugeben: sie selbst weiht sich dem Tode fürs Vaterland, ermuthigt die Mutter, fordert Achilles auf, seinen Plan aufzugeben, lässt sich mit den Opferkränzen schmücken und zieht, eine freiwillig Besiegte, dem Tode entgegen. Da vollbringt Artemis ein glänzendes Wunder: List und Gewalt konnten die Jungfrau nicht retten, ihre edle Hingabe allein befreit sie vom Tode; an ihrer Stelle bietet die Göttin selbst eine Hirschkuh zum Opfer dar und entrückt die Jungfrau den erstaunten und frohlockenden Blicken der Achäer. —

Das ist die dramatische Anlage der Tragödie. Wir fragen, ob der Dichter ihr eine glücklichere und fruchtbarere hätte geben können? Wir fragen, ob diese Anordnung nicht ein dramatisches Talent verräth, das sich schon vielfach in dieser dichterischen Thätigkeit bewegt hatte? Wir fragen, ob die interessantesten Scenen und Situationen nicht wie von selbst aus einer solchen Anlage hervorgehen mussten? Wer mit dieser den gesammten Inhalt der Tragödie, wie wir ihn oben auseinandergebreitet haben, vergleicht, der wird zugestehen, dass der Dichter ins einzelne hinein seine Kunst so reich entfaltet hat, dass der Zuschauer von einem Momente zum andern mit gleichem Antheile fortgeführt werden musste. Dabei hat er in der Gliederung der einzelnen, jeder Tragödie nothwendigen Bestandtheile ein vollkommen richtiges Gleichmass beobachtet. Die Exposition reicht bis zu V. 302 (ed. Kirchhoff); darauf folgt der mittlere, dramatisch ausdehnbarere Theil des Stückes, die sogenannte Verwickelung, bis zu Vers 1275; den übrigen Raum nimmt die Katastrophe ein, die sich bis zu V. 1531 hinzieht, worauf sodann die eigentliche Lösung folgt.

Betrachten wir nun mit einigen Blicken die Exposition, die vielfachem Tadel unterliegt. Sie beginnt zwar auf andere Weise, als dies in den meisten übrigen Tragödien des Euripides geschieht; allein dieser Umstand ist durchaus nicht so bedeutend, als man ihn gemacht hat. G. Hermann hat mit Recht bemerkt, dass das Auffallende der Exposition sich dadurch vermindere, dass man ja nicht wissen könne, wie es Euripides in seinen verloren gegangenen Tragödien gemacht habe. Hermanns Recensent in der Allg. Schulz. 1833. Abth. II. Nr. 79 (Mehlhorn) billigt diese Ansicht. Auch Bartsch a. a. O. ist dieser Meinung, und sein Beurtheiler in der angeführten Zeitschrift (Ed. Müller, s. oben S. 237) fügt hinzu, dass ja nach den Scholien zu den Thesmophoriazusen der Anfang der Andromeda eine Monodie „der hangenden und bangenden Jungfrau" gebildet, also ebenfalls eine Anomalie enthalten habe. Wir bemerken dabei, dass, wenn man einmal

auf solche Punkte so grosses Gewicht legen will, nicht unbeachtet bleiben dürfe, dass der Rhesus, der freilich auch manche Anfechtung zu erleiden hatte und den Gruppe auch für ein Sophokleisches Produkt hält, ebenfalls einen Prolog habe, wie ihn keine andere Euripideische Tragödie aufweisen kann. Die wesentliche Frage für diesen Gegenstand ist: Entspricht die nachfolgende Entwickelung des Stückes der Exposition? oder: Ist die Exposition in der That auf dem aus ihr hervorgehenden Conflict sichtbar angelegt, so dass dieser ohne sie gar nicht zu denken ist? Wir antworten auf diese Frage mit einem entschiedenen Ja! und glauben nicht einmal, dass es nöthig sei, wie Hartung unter vielfachen Veränderungen des Textes versucht hat, die Theile dieser Exposition umzustellen, so dass Agamemnons Erzählung vorangeht. Diese Erzählung finden wir vollkommen erklärlich und angemessen: erklärlich, weil sie in den übrigen Euripideischen Tragödien ihre Analoga hat; angemessen, weil sie durch das dringende Verlangen des treuen Dieners und durch die Nothwendigkeit, dass Agamemnon gewissermassen genetisch ihm das Frühere mittheile, bestens motivirt ist. Zudem enthält sie auch eine Art von Rechtfertigung des Königs über sein früheres Verhalten und arbeitet andeutend dem Grunde vor, den Agamemnon später seinem Bruder für seinen veränderten Entschluss angiebt. Nur das liesse sich allenfalls als befremdend hinstellen, dass der Greis nach dieser Auseinandersetzung und, nachdem er den Inhalt des zweiten Schreibens kennen gelernt hat, auf einmal besorgt fragt, ob nicht der Pelide, „um die Ehe getäuscht, in Zorn aufflammen werde." Man hat diese Frage hart getadelt, da doch Agamemnon vorher erklärt hatte, dass die Hochzeit nur ein Vorwand sei, und dass nur Menelaus, Kalchas und Odysseus um denselben wüssten. Allein so wie der Alte sich darstellt, treu und willig, aber schwer begreifend und unpraktisch, denn sonst hätte er sich wohl vor Menelaus gehütet: finden wir in dieser Sache durchaus nicht die Schwierigkeiten, die z. B. Bremi in derselben gefunden hat. Dagegen enthält die Exposition so wohl durchdachte Motive für die weitere

Entwickelung, der Alte ist als ein treuergebener Diener des königlichen Hauses in wenigen Zügen, auch in seinen wohlgemeinten Warnungen, so gut dargestellt, Agamemnons innerer Zustand tritt sogleich im Anfange so charakteristisch hervor, alle Einzelnheiten sind so sicher hingestellt, dass sich das dramatische Interesse alsbald angeregt und beschäftigt findet.

Was das Anzugslied (Parodos) des Chors betrifft, so ist dasselbe allerdings sehr in die Länge gezogen und hier und da durch Ausdrücke entstellt, die Hermann mit Recht getadelt hat. Allein da solcher Ausdrücke doch nur wenige sind und mit sehr vielen Chorgesängen auch der früheren Tragiker das Schicksal theilen, dass sie kritischer Nachhilfe bedürfen; da ferner das Chorlied in seinem Umfange nur um ein geringes die Parodos z. B. in den Bakchen übersteigt; da der Inhalt des Gesanges der Situation treffend entspricht und Schilderungen enthält, wie wir sie kaum in den Phönizierinnen anziehender finden: so möchten wir um so weniger rathen, allzubedenklich mit dem zweiten Theile zu verfahren, obgleich er der sprachlich und rhythmisch anstössigere ist, als sich der Zusammenhang, in welchem beide Theile zu einander stehen, nicht wohl trennen lässt[4]). Jedenfalls scheint uns dem Verfasser des Gesanges der Homerische Schiffskatalog die Grundlage seines Gedichtes geboten zu haben, ohne dass wir etwa dadurch aussprechen wollen, dass ein jüngerer Euripides, der auch den Homer herausgegeben habe, wie einige Gelehrte wollen, der Interpolator dieser Parodos sei. Was den Chor unserer Tragödie im allgemeinen betrifft, so hätte man erwarten sollen, dass er aus Kriegern bestehe. Allein es wäre nicht möglich gewesen, dass Iphigeniens Gemüthsart sich auf ungestörte Weise darstellte, wenn Krieger ihre Umgebung

[4]) Wir können Bernhardy a. a. O. 3. Bearb. (1872) II. 2. S. 473 nicht beistimmen, wenn er sagt, „man erstaune über die Fabrikarbeit an der Parodos." Woran dieser Chorgesang leidet, haben wir schon berührt; aber so tief können wir ihn schon um seiner poetischen Seite willen nicht herabsetzen. Schiller wusste doch auch, was Poesie ist, und hat gerade diesen Chor mit sichtbarer Liebe übersetzt.

gebildet hätten: der zarte, schüchterne Sinn der Jungfrau vertrug sich damit nicht; auch hätte ein Chor von Kriegern nicht so unparteiisch dastehen können, wie der Chor von Frauen dasteht, dessen Gesänge in dieser Tragödie sich überall auf eine freie und ungezwungene Weise der Handlung anschmiegen und durchaus nicht, wie das in mancher Euripideischen Tragödie und besonders in den nacheuripideischen Stücken zu geschehen pflegte, lediglich zur Ausfüllung in das Stück eingeschoben sind. Vielmehr gewähren sie für die Handlung die lieblichsten Ruhepunkte und mussten den Zuschauer wirksam zu den sagenhaften Ereignissen zurückführen, die mit der vor ihm sich gestaltenden und fortbewegenden Handlung in näherem oder entfernterem Zusammenhange standen. Wie schön weiss das erste Standlied an das Urtheil des Paris zu erinnern, das den ersten Grund zu den vorhandenen Uebeln legte! Wie lebendig schildert es das Glück der reinen Liebe! Wie vortrefflich ist bei der Ankunft der Königin der Contrast angedeutet, in welchem der Glanz des königlichen Geschlechts mit dem Verderben steht, das sich demselben zu nähern droht! Wie eindringlich versteht der Chor im zweiten Standliede, als der Opfertod Iphigeniens bereits beschlossen scheint, die Abfahrt von Aulis also in Aussicht steht, den Heereszug zur See, die Eroberung Trojas, die Fahrt der gefangenen Trojanerinnen nach Griechenland, in elegischer Weise vor Augen zu stellen! Wie ergreifend hebt er im dritten Standliede den Gegensatz hervor, der zwischen der Pracht und den glückverkündenden Prophezeiungen bei der Hochzeit des Peleus und zwischen dem unglücklichen Geschicke Iphigeniens stattfindet, nachdem Achilles, der angebliche Bräutigam derselben, sich zu ihrer Rettung entschlossen hat! Wie ernstbewegt endlich stellt am Schlusse der Kommos den nun gewissen Tod der Königstochter am Altar der Artemis dar; wie echt griechisch reiht sich daran das Flehen zur Göttin, dass Hellas und Agamemnon Ilium überwinden mögen!

Nach dem, was wir oben gesagt haben, kann es nicht fehlen, dass besonders der mittlere Theil der Tragödie

die vortrefflichsten Situationen enthält, und wir verweisen unter Hindeutung auf den von uns dargelegten Gedankenzusammenhang auf die rein Euripideische Haltung (vergl. die ähnliche Scene in den Phönizierinnen), die das erste eristische Wechselgespräch zwischen Agamemnon und Menelaus hat; ferner auf die vortreffliche Scene des Wiedersehens zwischen Iphigenie und ihrem Vater, deren Anfang sammt den vorausgehenden Worten der Königin auch ohne Noth angegriffen worden ist, obgleich sich alles ganz gut erklären lässt; wir deuten auf die köstliche Entfaltung des Dialogs hin, in dem Achilles und Klytämnestra sich zum ersten Male einander nähern, wo die anfängliche gegenseitige Zurückhaltung und Verwunderung allmählich der schönsten Genossenschaft für Iphigeniens Rettung Platz macht; wir heben jene durch und durch gelungene Scene hervor, wo Iphigenie ihrem Vater als die zum Tode bestimmte Tochter gegenübersteht; vor allem aber machen wir auf die Schönheit des Momentes aufmerksam, in welchem Achilles endlich Iphigenie selbst sieht, sie jungfräulich schüchtern, im Geiste der griechischen Sitte, ihm entfliehen will, er für sie zu sterben verheisst; in welchem sie lieber sich als ihn geopfert haben will, und der junge Held, übermannt von ihrem Edelmuthe, seine Sehnsucht nach ihrem Besitze in einfach schönen Worten ausspricht. Wir können uns nicht enthalten zu behaupten, dass solche Scenen, auf der Bühne dargestellt, mit unwiderstehlicher Gewalt auf die Gemüther eingewirkt haben müssen, dass solche Scenen nur ein Künstler bilden konnte, dem die Hervorbringung der mächtigsten Effecte so leicht gelang, wie dem Euripides.

Betrachten wir endlich die einzelnen Charaktere. Wir haben sie bereits im allgemeinen aus der allmählichen Fortbewegung unserer Darstellung kennen gelernt, und es bedarf daher nur weniger Striche, um sie im einzelnen recht anschaulich zu machen. Bevor wir diese aber versuchen, müssen wir eine Ansicht Gruppes beseitigen, durch die er ganz besonders die Sophokleische Abstammung dieser Tragödie beweisen will: „den vollkommenen Widerspruch, in dem alle

Personen mit ihrer anfänglich befangenen und ihrer späteren aufgeklärten Ansicht stehen." Dieser Widerspruch ist in der That, wenn er ein solcher genannt werden kann, nur bei Iphigenie vorhanden; was er aber bei dieser bedeutet, werden wir sofort aus der näheren Charakteristik derselben ersehen und dadurch zugleich unser Urtheil über den Vorwurf abgeben, den Aristoteles (Poet. XV 7), wie bereits bemerkt ist, hinsichtlich der Ungleichheit der Charakterzeichnung dem Dichter gemacht hat[5]). — Das Charakterbild der Iphigenie, das offenbar als der Mittelpunkt der Tragödie zu betrachten ist, lässt sich theils in seinen allgemeinen menschlichen Zügen, theils in den besonderen Verhältnissen der Tochter, der griechischen Jungfrau betrachten. — Wir haben uns Iphigenie nach des Dichters Andeutungen zuvörderst als ausgestattet mit dem Reize der Schönheit zu denken, wie der Chor, von dem Glanze dieser Schönheit getroffen, sie „Agamemnons herrliches Kind" nennt. Dieses Reizes ist sie sich aber nicht bewusst; vielmehr ist gerade ihr vornehmster Schmuck die kindlich reine und unmittelbar geniessende Anschauung des Lebens, in welchem sie gerne weilt und sich schuldlos bewegt, von der zärtlichen Liebe des Vaters gehoben und getragen. Ihr Gemüth stellt sich uns als eine Welt voll schöner und edler Keime dar, die erst der besonderen Verhältnisse des Lebens warten, um sich aufzuschliessen und zu herrlichen Blüthen zu entwickeln. Daher auch die Harmlosigkeit, mit der sie dem Vater entgegeneilt, als könnte kein anderer Beweggrund, als die Beschleunigung ihres Glückes, ihn bewogen haben, sie herbeizurufen, und mit der sie ihm ruhig vertrauend alle weiteren Bestimmungen über ihre Zukunft überlässt. Dass sie diese Zukunft sich stets als eine freundliche gedacht habe, dass ihr überhaupt das Leben stets im rosigsten Lichte erschienen sei, dafür spricht der unsägliche Jammer, der sich

[5]) Mit vollem Rechte macht Raumer im historischen Taschenbuche, N. F., Jahrg. II (1841): „Randglossen eines Laien zum Euripides" S. 166 Anm. darauf aufmerksam, dass, wenn man Aristoteles Tadel beipflichte, sich dasselbe von der Antigone des Sophokles sagen lasse.

ihrer bemächtigt, als sie vernimmt, dass sie „in der Blüthe des Lebens“ geopfert werden soll. Dieser Antheil an dem Leben, wie er in allen harmlosen Menschen in natürlicher Stärke lebt, ist so gross, dass die Gefahr, in der sie schwebt, sie sogar einmal dahin treibt, unfreundliche Worte über Helena, die Stifterin ihres Leides, auszustossen. Wie kann es bei dieser schönen Stimmung ihres Gemüths anders sein, als dass sie die reinste und innigste Kindesliebe an den Tag legt, die sie selbst in ihren einzelnen Regungen zart und seelenvoll schildert, am sinnigsten da, wo sie den Vater, den sie vor allen ihren Geschwistern geliebt hat, daran erinnert, wie sie schon als Kind, an seine Kniee sich schmiegend,

„Gab und nahm der Liebe süssen Zoll,“

und wie sie bei seinen Fragen, ob er sie auch einst glücklich in eines edlen Mannes Hause sehen werde, ihm liebkosend erwidert habe:

„Werd' ich den alten Vater, werd' ich dich dereinst
Gastfrei bewirtend unter meinem Dache sehn,
Die Müh'n vergeltend, die du pflegend mir geweiht?“

Diese ausserordentliche Liebe zu ihrem Vater wird nur da, wo das ganze volle Leid ihres Geschickes auf sie einstürmt, durch eine harte Rede über seine Handlungsweise unterbrochen, die jedoch durch ihre späteren Mahnungen an ihre Mutter:

— „meinen Vater, deinen Gatten, hass' ihn nicht;
Nur ungern gab er mich dem Tode hin,“

vollkommen wieder gut gemacht wird. Diese einzige Störung ihrer Liebe tritt aber überdies da ein, wo ihr ganzes Wesen in dem heftigsten Kampfe begriffen scheint, damit sie geläutert und gestärkt durch denselben als Ueberwinderin ihrer selbst sich zeige. Diese Katastrophe ist nichts anders, als die plötzliche, fast übernatürliche Entfaltung all der grossen Anlagen, die, wie wir andeuteten, von der Natur in ihre Brust gelegt, bis dahin schlummerten. Zart und verschämt, wie es der edlen Griechenjungfrau geziemte, „züchtig und mit offenem Blick,“ so dass sie sogar entfliehen will, als sie

des Achilles ansichtig wird, hebt sich ihr ganzes Wesen von der Liebe zu diesem Helden, von der Besorgniss um sein Leben, von der Scheu vor blutigem Kampfe so gewaltig, dass sie von da an nur sich, die einzelne, dem ganzen Volke der Griechen gegenübersieht und bereit ist, für dieses Volk in den Tod zu gehen und dem Befehle der Gottheit willig zu folgen. Was bei Agamemnon die Furcht bewirkt, das bringt bei ihr Liebe und Begeisterung hervor,[6]) so dass sie dasselbe Leben, an dem sie noch kurz zuvor bebend hing, jetzt mit Freuden hingiebt, um mit Ruhm und Siegesglanz sich und die Ihrigen zu krönen.

„Ein andres Leben,
Ein andres Los thut sich uns leuchtend auf!
Fahre wohl, du süsses Licht!"

Nächst Iphigenie zieht Agamemnon unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich. Sein Uebermuth gegen Artemis hat nach dem Mythos die Griechen in die Gefahr gestürzt, ihren Rachezug gegen Troja nicht ausführen zu können und sich in Folge dessen von den Barbaren verhöhnt zu sehen. Um ihn und seinen Entschluss, ob er durch Opferung seines Kindes diese Gefahr beseitigen wolle, dreht sich die Entwickelung der ganzen Tragödie. Er hat mit Iphigenie gleichen Einfluss auf die Herbeiführung der Katastrophe, und die mannigfaltigen Schattirungen seiner Denk- und Handlungsweise tragen zur dramatischen Belebung des Stückes vorzüglich bei. Seine Persönlichkeit erscheint jedenfalls als eine anziehende. Sonst würde es ihm ohne Zweifel nicht gelungen sein, Klytämnestra, deren Gatten und Kind er ermordet hatte, ungeachtet ihres Widerstrebens und der feindlichen Richtung, die ihre Brüder

[6]) Es könnte auffallen, dass Iphigenie nichts von ihrer Zuneigung zu Achilles sagt, selbst da nicht, wo er seine liebende Bewunderung für sie an den Tag legt. Allein die griechischen Tragiker wissen von den gemüthlichen Aeusserungen, die wir an einer solchen Stelle erwarten, nichts. Auch Antigone scheint kein solches Gefühl für Hämon zu haben, mit dem sie doch bereits eng verbunden ist. Das Pathos, das sie beherrscht, schliesst die Darlegung jedes andern aus. Bei dem deutschen Dichter der „Iphigenia auf Tauris" ist es, wie wir sehen werden, anders.

gegen ihn nahmen, auf Vorbitten ihres Vaters, zur Gemahlin zu erhalten; denn wir dürfen uns Klytämnestra, wie wir sehen werden, nicht so wankelmüthig denken, wie etwa Shakespeares Elisabeth, Eduards IV Witwe, als Richard III sie trotz ihres Hasses gegen ihn, den Mörder ihrer Kinder, um die Hand ihrer Tochter Elisabeth bittet. Aber, wie Richard, scheint auch Agamemnon der listigen Verstellung kund gewesen zu sein und dadurch das Unwahrscheinliche erreicht zu haben. Davon zeugt der Umstand, dass ihn die Fürsten Griechenlands für den Zug nach Troja zu ihrem Oberhaupte erwählten. Menelaus selbst erklärt, nur seine eifrige Bewerbung um diese Würde unter dem Scheine der Demuth habe ihm das Feldherrnscepter verschafft. Doch würde er ohne Einfluss einer imposanten Persönlichkeit schwerlich diese Absicht erreicht haben. Sein häusliches Leben war glücklich; die Liebe zu seinen Kindern fand ihren Höhepunkt in seiner Zärtlichkeit für die erstgeborene Tochter Iphigenie. Sie war sein Stolz, und ihre Zukunft der Gegenstand seiner väterlichen Sorgen und Hoffnungen. Mit diesem Gefühle für das Glück seines Hauses wetteiferte jedoch das Streben nach Herrscherruhm, und wenn auch Menelaus in der Streitscene, gereizt und heftig, seine Vorwürfe allzu schroff hinstellt, so trieb doch der Zorn seine innere Meinung von dem Charakter seines Bruders aus ihm heraus, und das Wahre an seinen Aeusserungen ist jedenfalls das, dass Agamemnons Ehrgeiz und Eitelkeit ihn in schwachen Augenblicken über die Grenzen menschlicher Besonnenheit hinausgeführt habe. Denn ausserdem würde er nimmermehr die Hand dazu geboten haben, seine Oberherrschaft durch die Aufopferung seiner geliebten und liebenden Tochter sicher zu stellen. Er legt den Menschen ab, um die Fürstengrösse zu erhalten. Wohl kommen Momente, wo das väterliche Gefühl in ihm gewaltig sich regt, und, wie schon bemerkt, ein harter Kampf mag jener Absendung des zweiten Briefes vorausgegangen sein; aber er kann das Glänzende nicht vollständig einsetzen, um das Sittliche zu retten, und so sehen wir ihn durch die ganze Tragödie zwischen Liebe

und Ehrgeiz hin- und herschwanken, bis die Furcht vor der Rache des getäuschten Heeres unter dem Vorwande, es gelte Hellas Wohl und Freiheit, dem Ehrgeize den Sieg verschafft. Diese Schwankungen machen übrigens seinen dramatischen Charakter ungemein interessant, und sie sind der bedeutendste Anstoss zu den Conflicten, in die er sich immer mehr verstrickt, je mehr er sucht, durch List sich durchzuhelfen; sie zeigen sich in den Gegensätzen von richtiger Einsicht in das Nichtige einer erhabenen Stellung und von billiger Denkungsart einerseits, andrerseits von Ueberhebung und Herrschsucht. Selbst in seinen religiösen Ansichten irrt er ohne festen Grund umher. Während er des Priesters Ausspruche gehorchen zu müssen glaubt, obgleich ihm das Herz dabei blutet, und annimmt, dass das Schicksal durch Kalchas spreche, spottet er hinwiederum nach Euripideischer Weise der Seher und wagt es anzudeuten, dass sein Glück nur durch ein Versehen gegen die Göttin getrübt worden sei. In dieser Unsicherheit seines Charakters liegt die hinlängliche Erklärung des Umstandes, den Gruppe als einen Umschlag seiner Gesinnung bezeichnet, während alles, was geschieht, nur nothwendige Offenbarung seiner Gesinnungsschwäche ist, die sich nicht besser aussprechen lässt als mit seinen eigenen Worten:

„Entsetzlich ist mirs, diese That zu wagen, Frau,
Entsetzlich, sie zu lassen; doch ich muss sie thun."

In zweiter Linie hinter diesen beiden Charakteren stehen Klytämnestra, die stolze spartanische Königstochter, und Achilles, der hochherzige Heldenjüngling. — Wir wollen vorerst ganz davon absehen, ob Euripides die Gemahlin Agamemnons im Zusammenhange der Atridenfabel aufgefasst und dargestellt habe, weil uns diese Rücksichtsnahme leicht hindern könnte, diese Gestalt so aufzufassen, wie sie in der Aulischen Iphigenie dasteht, wo sie so bestimmt und klar sich anschauen lässt, dass sie die geschlossenste Persönlichkeit repräsentirt. —

Die Tochter der Leda und des Tyndareus, des Beherrschers von Sparta, tritt uns bei ihrer ersten Erscheinung mit einem Glanze entgegen, wie sie nur immer ein Dichter

um eine so edle Gestalt verbreiten kann. Ehrfurchtsvoll naht ihr der Chor der jugendlichen Frauen, als sie in Aulis auf stolzem Gespanne ankommt, und selbst Achilles tritt überrascht und staunend zurück, als sie ihm in würdevoller Schönheit naht. Sie selbst fühlt ihre Würde und kündigt in vollem Bewusstsein derselben dem Peliden sich als die Tochter Ledas und als die Gemahlin König Agamemnons an. Dieses Bewusstsein verlässt sie selbst im grössten Leide nicht; selbst da, wo sie hilfsbedürftig des Achilles Kniee umfängt, rechtfertigt sie diese Demüthigung durch die Aeusserung, dass es ja einer Göttin Sohn sei, vor dem sie sich beuge, während sie von Scham erfüllt wird, als sie sich durch die Täuschung ihres Gemahls vor dem Sohne der Thetis blossgestellt sieht. Mit diesem Gefühle ihrer Würde verbindet sie Klarheit und Besonnenheit im Handeln. Sie kennt die Gesetze des Anstandes und weiss sie zu ehren; was die Sitte gebeut, versteht sie wohl, und mit klarem Sinne durchdringt sie auch die verzweifelte Lage und folgt verständig dem Winke der Klugheit. Ja, den Grundzügen ihres Charakters gemäss bewältigt sie selbst in den Augenblicken des grössten Schmerzes das tiefverwundete Herz, weil die Nothwendigkeit es fordert. So hat sie auch ihrem Gemahle gegenüber die Pflichten der Gattin stets treu bewahrt und sich „als seines Hauses edle Zierde" betrachtet, in ihm selbst aber, dem hohen Fürsten, ihres Lebens höchsten Ruhm gesehen und darum sich bestrebt, seinem Willen stets zu folgen. Doch giebt es in ihrem Innern Stellen, die, hart berührt, sofort zeigen, dass diese Achtung vor dem Gemahle nicht ohne jegliche Beeinträchtigung war. Das legen ihre Aeusserungen über ihn dar, als sie endlich erfährt, welches grausame Spiel er mit ihr und ihrer Tochter getrieben habe. Da bricht sie nicht bloss in lauten Jammer über ihr klägliches Geschick aus, da tritt nicht allein ihre Liebe zu ihrem Kinde in aller Stärke hervor, da beugt sich nicht bloss ihr Stolz und ihre Würde vor dem Streben und Ringen nach Hilfe, sondern es offenbaren sich aus dem Hintergrunde ihres Gemüthes hervorgedrängt die geheimen Gedanken

über die sittliche Schwäche ihres Gemahls. Es ist ein schöner und treffender Zug, den uns der Dichter vorführt, dass sie die anfangs vorausgesetzte Trennung von der Tochter, als der vermeintlich künftigen Gemahlin des Peliden, allmählich ertragen zu lernen meint, während sie bei der Nachricht von dem bevorstehenden Tode derselben in Klagen ausbricht und Thräne um Thräne um die unglückliche Jungfrau vergiesst, die durch denjenigen geopfert werden soll, dem sie fast mehr Liebe als der Mutter geweiht habe. Nur der eigene Wille Iphigeniens kann sie zuletzt bestimmen, dem unvermeidlichen Geschicke trauernd nachzugeben und sich, wie sie es stets gewohnt war, in das Gebot der Nothwendigkeit, immer leiser klagend, zu fügen. Aber in ihrer Seele — und das ist der Punkt, durch den ihr Charakterbild mit der Atridenfabel eng zusammenhängt — bleibt ein Stachel zurück, den sie, da sie sich zu hoch fühlt, um zu lügen, offen zu erkennen giebt. Sie lässt nicht nur den König, um ihn von dem Opfer abzuhalten, sein künftiges Geschick im Hause sehen, wenn er ihren Bitten nicht weichen will, sondern spricht es auch laut gegen die scheidende Tochter aus, was dem grausamen Vater bevorstehe. Noch unglückverkündender ist ein anderer Zug ihres Innern, der sich bei dieser Gelegenheit enthüllt und in enger Verkettung mit ihrer Zukunft steht; denn gegen Achilles spricht sie die Worte aus:

„Und giebt es Götter, wartet dein, gerechter Mann,
Ein schöner Lohn; giebts keine, warum leid' ich dann?"

Wenn die Erklärer Homers die ganze Individualität des Achilles in seiner Ruhmsucht und Tapferkeit concentrirt finden, so haben sie offenbar diesen epischen Charakter bloss oberflächlich beurtheilt; denn er unterscheidet sich weder durch diese Eigenschaften von den übrigen Königen vor Troja, noch enthält die Iliade durch sie ihre Grundlage und ihre Fortbewegung. Dasjenige, wodurch der Pelide unter den griechischen Helden hervorragt, wodurch der tragische Charakter des Homerischen Gedichts bedingt ist, ist das tiefe Gefühl der Ehre, was in der Seele des Jünglings lebt, ist die grosse

Selbständigkeit, die ihn vor allen anderen auszeichnet, ist die Innerlichkeit seines Lebens, aus der all sein Denken und Thun hervorgeht. In ähnlicher Weise stellt den Helden der tragische Dichter dar. Von dem weisen Cheiron „auf den heiligen Höhen des Pelion, im Hause des gottesfürchtigen Mannes" erzogen, ward er vor allem an schlichte Lebensart gewöhnt. Von Cheiron lernte er Geradheit des Sinnes und Mässigung im Handeln, ungeachtet eine leidenschaftliche Natur in ihm lebte und das Bewusstsein seiner göttlichen Abkunft ihn mit edlem Stolze erfüllte. Wie er in der Iliade (ι, 312 f.) mit ernster Würde spricht: „Verhasst ist mir der, wie die Thore des Hades, der anderes im Herzen birgt und anderes spricht": so lässt ihn auch Euripides mitten in dem Conflicte der Verhältnisse gerade heraussprechen, was er fühlt und denkt: „Was ich für recht erkenne, spricht er, sag' ich also wohl." Und, damit Klytämnestra wisse, dass sie in ihrer Noth fest auf ihn bauen könne, sagt er zu ihr mit aller Sicherheit seines Wesens:

„Das eine hör' und wisse: Lügen red' ich nicht."

Mit dieser Scheu vor jeder Unwahrheit spricht er zur Königin in der Scene, wo sie ihm als ihrem vermeintlichen Schwiegersohne entgegenkommt:

„Ich freite nie um deine Tochter, Königin,
Noch sprachen Atreus Söhne mir davon ein Wort."

Mit dieser Offenheit nennt er Agamemnons Handlungsweise grausam und trägt kein Bedenken, selbst der Artemis diesen Vorwurf zu machen, und eben so gerade äussert er gegen Klytämnestra — man erinnert sich unwillkürlich des εὔχεσθαι der Homerischen Helden — dass „tausend Jungfrauen nach seiner Hand lüstern wären," ohne zu besorgen, dass er Iphigeniens Mutter durch dieses Wort verletzen könne. Und doch weiss er so schön alles fern zu halten, was der Sitte Eintrag thun und Menschen beleidigen kann, und legt überall jene echt griechische Ritterlichkeit, wenn wir dieses Wort gebrauchen dürfen, an den Tag, die vor allem fühlt, was dem Weibe und was sich gegen das Weib gezieme. Wie

erstaunt ist er plötzlich, Klytämnestra vor sich zu sehen, sie, die Königin, im Lager der Griechen! wie bestimmt weist er das Anerbieten derselben zurück, die Tochter zu ihm heraus aus dem Zelte zu führen! wie besorgt bittet er die von Schmerz überwältigte Fürstin, ja nicht in der Heftigkeit ihres Jammers durch das Argivische Heer hinzustürzen, „damit sie nicht das Vaterhaus entwürdige." Denn auch mitten im Unglücke und auch vom Weibe will er die Würde festgehalten wissen, die er selbst überall beachtete und der niemand ungestraft zu nahe trat. Die Verletzung dieser Würde, die Kränkung seines gerechten Selbstgefühls ist das hauptsächlichste Motiv, das ihn zum Widerstande gegen Agamemnon treibt. Er weiss, was er dem Heerführer schuldig ist, aber zu schnöder That wird er ihm nie folgen, am wenigsten seinen Namen dazu hergeben; und er fühlt, dass er im Stande ist, zu widerstehen, wenn auch Tausende ihn bekämpften. Das hatte schon der greise Diener gegen Agamemnon erschreckt ausgesprochen, als er hörte, dass Achilles Name gemissbraucht worden sei. Ungeachtet dieses Ehrgefühls, ungeachtet der erlittenen Kränkung will er aber dennoch, der Zögling Cheirons, bevor er zum äussersten schreitet, die friedlichere Massregel ergriffen wissen; ehe er gegen Agamemnon kämpft, will er ihn durch Gründe zur Aenderung seines Sinnes veranlasst sehen. — Haben wir mit diesen Andeutungen die Hauptzüge seines Charakters dargestellt, so wollen wir nun nicht unbemerkt lassen, dass der Dichter ihm ein doppeltes Motiv für Iphigeniens Rettung zuertheilt hat: zunächst, wie gesagt, die gekränkte Ehre, sodann aber die erwachende Liebe für Iphigeniens edle Persönlichkeit. Es verräth aber den wahren Dichter, dass des Helden Bereitwilligkeit zum Kampfe für die Tochter Agamemnons im ersten Stadium lebendiger ist als im zweiten; denn der Dichter hat ihn nicht so geschildert, wie ihn unsere modernen Ansichten haben wollen, sondern wie er als freier und hochgesinnter Grieche sich darstellen musste. Als solcher scheut er sich nicht, vor Klytämnestra auszusprechen, dass, wäre ihm Iphigenie mit seinem Willen

zur Gemahlin bestimmt worden und hätte Hellas Wohl ihre Hingabe verlangt, er sie nicht verweigert haben würde; als solcher kann er Iphigenien, für die er sich aufopfern will, so lange sie sich retten lassen will, nicht entgegen kämpfen; ja als sie selbst dem Opfertode sich darbietet, kann er nicht umhin, ihre Absicht erhaben zu nennen. „Du denkst so gross; warum nicht eingestehn, was Wahrheit ist?“ — „Mit meinem Willen, hat er früher geäussert, soll sie nicht sterben.“ Aber ihr eigener Wille muss siegen, und nur das eine vermag er noch zu versuchen, sie durch seine Hindeutung auf die Schrecknisse des Todes von ihrem Entschlusse abzuwenden. Es gelingt ihm nicht, und so bleibt ihm nichts als die Erklärung übrig, „dass er bis zum letzten Augenblicke bereit sein werde, sie zu befreien, sobald ihr Entschluss sie gereue.“ Wie also bei diesem Charakter von Sinnesänderung oder von momentaner Schwäche die Rede sein kann, können wir nicht begreifen.

Wir haben es endlich noch mit zwei Personen zu thun, die offenbar in dritter Reihe stehen: mit Menelaus und dem greisen Diener. Menelaus ist bereits in zwei Tragödien des Euripides, im „Orestes“ und in der „Helena“ so dargestellt, dass wir gerade in der Zeichnung seines Charakters einen recht schlagenden Beweis für die Echtheit unserer Tragödie finden. Wie er nämlich im „Orestes“ sich schwach und scheu vor jedem kühnen Entschlusse zeigt, so dass Orestes, der seine Hilfe vergebens anfleht, zu Pylades spricht: „Scheu entschlüpft er, wie's gegen Freunde stets die falschen Freunde thun;“ wie er dort als ein Mann geschildert ist, „der nicht zum Speereskampf geschaffen und nur stark bei Frauen ist, in nichts erfahren, als der Frau zu lieb ins Feld zu ziehen, doch feig, dem Freunde beizustehen:“ so charakterisirt ihn auch Agamemnon und wirft ihm vor, dass es ihm um nichts zu thun sei, als „die schöne Helena wieder zu gewinnen,“ dass er diesem Verlangen alles andere opfere. In der „Helena“ wird dieses Verlangen auch auf wunderbare Weise erfüllt; seine Freude darüber ist ungemessen; und als er fürchten muss, sie wieder an den Beherrscher des Landes, wo sie

weilt, zu verlieren, weiss er keinen andern Rath, als banditenmässig den zu morden, der sie ihm vorenthalten will.

Dasselbe legt er in der Iphigenie dem Agamemnon nahe, nachdem er plötzlich anderen Sinnes geworden ist und dem Bruder die Tochter erhalten will. Er hat nicht den Muth, sich zu offenem Kampfe in Verbindung mit seinem Bruder zu erheben: er giebt den ebenso feigen als unüberlegten Rath, den Kalchas zu ermorden, natürlich auf versteckte Weise; „dieses macht sich leicht." Seine schnelle Versöhnung mit seinem Bruder ist eine Folge seiner Unbeständigkeit. Menschen, wie er, treiben ewig in ihren Entschlüssen hin und her, wie das takellose Fahrzeug. Er misst seine Sinnesänderung zwar der „Regung der Natur" bei, die ihn allein aus seiner Heftigkeit zur Bruderliebe zurück gezogen habe; allein das ist eben die Schwäche seiner Natur, dass sie von einem Extreme zum andern übergeht. Er zeigt sich auf einmal voll Gefühl und Rührung; allein Sentimentalität und Grausamkeit sind oft wunderbar mit einander verbunden. —

Klytämnestras greiser Diener entspricht vollkommen einer Klasse von Menschen, wie sie von den alten Dichtern gewöhnlich gezeichnet wird. Nur ergeben dem Interesse des Hauses, in welchem sie meist von Jugend auf herangewachsen sind, Erzieher oder Ammen der Fürstenkinder, hängen sie diesen auch noch in ihrem Alter mit voller Hingebung an und sehen in den Pflichten gegen sie das Höchste, was ihnen auf Erden bestimmt ist. So kennt auch dieser Greis kein höheres Interesse als das seiner Gebieterin, der er nach dem Willen ihres Vaters zunächst angehören sollte, und bedenkt sich daher nicht, als er sieht, dass Agamemnon seine unnatürliche Täuschung fortspinnen und sein Kind verderben will, der Königin und dem Peliden das schreckliche Geheimniss zu verrathen. Dass er dabei nach Greisenart weitschweifig ist, gehört ebensowohl zu der typischen Gestalt dieser Personen, wie die langsame Auffassung der Dinge, von der wir schon gesprochen haben.

Durchwandern wir im Geiste noch einmal alle Phasen der Entwickelung, durch die wir in unparteiischer und selb-

ständiger Würdigung unserer Tragödie hindurch gegangen sind, so werden wir nicht umhin können, sie für eines der interessantesten Erzeugnisse der alten tragischen Kunst zu halten und das Gepräge echt Euripideischer Dichtungsweise in ihr ausgedrückt zu finden. Wenn ein Kunstprodukt solcher Art so viele und so feindliche Angriffe, wie sie dieses Drama erfahren, dergestalt zurückzuweisen vermag, dass nur geringe Zweifel an seiner Echtheit zurückbleiben, Zweifel, die fast bei jedem andern Kunstwerke dieser Gattung in grösserem oder geringerem Masse vorhanden sind; wenn selbst den vielen sprachlichen Bedenklichkeiten gegen ihren Euripideischen Ursprung, die Gruppe vorgebracht hat, eben so viele Gegenbeweise gewichtigster Art sich entgegenstellen, wie sie z. B. Ed. Müller a. a. O. S. 191 angeführt hat: so bleibt nichts übrig, als von dem kritischen Pyrrhonismus abzustehen und sich dem dramatischen Genusse, den diese Tragödie gewährt, unbedenklich zu überlassen. Dieser Genuss ist unstreitig ein sehr befriedigender, weil Anlage des Stückes, Durchführung des schönen und grossen Gedankens, der durch dasselbe waltet, Situationen und Charakterzeichnung in bester Harmonie mit einander stehen, und der Zweck, den Aristoteles jeder guten Tragödie vorschreibt, offenbar vollkommen erreicht wird. Denn das wird wohl niemand mehr glauben, dass des Aristoteles Warnung vor dem „Grässlichen“ in der Tragödie auf unser Stück bezogen werden kann, wir müssten denn Agamemnons Charakter durchaus unrichtig aufgefasst haben. Wohl aber ist mit Recht bemerkt worden, dass die Aulische Iphigenie keiner der von Aristoteles aufgeführten Arten der Tragödie ausschliesslich, sondern mehreren derselben zugleich angehört, und insbesondere mit eben so grossem Rechte als eine Reihe tragischer Situationen, wie als Seelengemälde betrachtet werden kann. Und dass sie solche dramatische Fülle in sich birgt und wie einen nach und nach ans Tageslicht kommenden Schatz dem theilnehmenden Leser in überraschender Weise darbietet, das ist unter allen Anfechtungen, die sie hat erdulden müssen, ihr unantastbarer Werth geblieben. —

II.

Wenn es uns gelungen ist, durch die vorige Darstellung die Aulische Iphigenie des Euripides als eine echt Euripideische Tragödie zu würdigen, indem wir dieselbe, insoweit es möglich war, vor den vielfachen Angriffen der philologischen Kritik sicher stellten und besonders ihren ästhetischen Werth im Lichte der Vorzüge betrachteten, die selbst strenge Kunstrichter dem dritten grossen Tragiker Griechenlands nicht abzustreiten wagen dürfen, ohne den gerechten Tadel der Unbilligkeit oder Befangenheit auf sich zu laden: so wenden wir uns nunmehr, dem bereits angedeuteten Plane getreu, zu desselben Dichters Iphigenie in Taurien, theils um den Werth beider Tragödien genau gegeneinander abzuwägen und damit den künstlerischen Standpunkt vorläufig wenigstens indirekt zu bezeichnen, auf dem die griechische Tragödie zur Zeit des Euripides gestanden hat, theils um dadurch die Möglichkeit zu gewinnen, später jedem der beiden Dichtungswerke für sich diejenige Stelle anzuweisen, die es gegenüber der neueren und neusten dramatischen Schöpfung desselben Namens einzunehmen hat. Die nächste und sicherste Grundlage zur Erreichung dieses Zweckes wird uns auch jetzt wieder eine sorgfältige Entwickelung des Gedankenzusammenhanges darbieten. Wir werden uns jedoch bei diesem Geschäfte weit ungehinderter bewegen können, als es bei der Aulischen Iphigenie geschehen konnte; denn wir haben es wenigstens nicht mehr mit einem der Gesichtspunkte zu thun, der uns dort in nicht geringem Masse hemmte, mit dem kritischen. Unsere Hauptbemühung wird sich demnach auch jetzt zunächst darauf zu richten haben, mit möglichster Klarheit und Schärfe die wesentlichen Momente der dramatischen Entfaltung des Stoffes festzustellen und auf alles hinzudeuten, was in mythischer und

künstlerischer Hinsicht von besonderem Einflusse für die gerechte Würdigung der Tragödie ist; denn nur auf diese schrittweise Entfaltung, nicht auf eine summarische Inhaltsangabe, lässt sich ein sicheres ästhetisches Urtheil gründen, besonders wenn es gelten wird, Racine und Goethe vergleichend neben den alten Tragiker zu stellen.

Der Dichter beginnt die Tragödie nach der von ihm eingeführten dramatischen Sitte mit einem Prologe [7]). Iphi-

---

[7]) Wir müssen hier einige Worte über den Prolog des Euripides sprechen. Bekanntlich war es dieser Dichter, der diese besondere Art der dramatischen Eingänge aufgebracht hat, während der Aeschyleische und Sophokleische Prolog die ganze Exposition in sich fasste. Warum Euripides sich zu solchen Einleitungen oder Vorreden verstanden habe, ist unter den Beurtheilern seiner tragischen Werke streitig. Wir setzen das als bekannt voraus, was Eichstädt, Lessing, Schlegel, Hermann, Ellendt, O. Müller, Bernhardy, Pflugk u. a. theils über die Entstehung, theils über die dramatische Schicklichkeit dieser Prologe gesagt haben. Diejenigen Meinungen, die bis jetzt die meisten Anhänger haben, sind 1) dass sie durch die Veränderungen herbeigeführt worden seien, die Euripides in Behandlung der Mythen sich erlaubt habe, während wir vielmehr mit Hinsicht auf die religiöse Schwankung und Haltlosigkeit des Euripideischen Zeitalters glauben, dass das Verhältniss der Zuhörer zu den behandelten Mythen ihn zu solchen Prologen genöthigt habe; 2) dass der pathologische Inhalt der Euripideischen Kunstschöpfungen die Abfindung mit der Fabel sogleich im Anfange der Tragödie nöthig gemacht habe, während wir der Meinung sind, dass das eine Erklärung sei, die auf den Eindruck nicht Rücksicht nehme, den die lebendige, nicht selten leidenschaftliche Entwickelung der dramatischen Handlung nothwendig auch bei Aeschylus und Sophokles hervorbringen musste, ohne dass diese Dichter Prologe gehabt haben; dessen zu geschweigen, was von selbst aus dieser Ansicht folgen würde, dass das ein schlechter Tragiker wäre, der ein solches Mittel nöthig hätte. Ob die Einführung der Prologe so sehr zu tadeln sei, als geschehen ist, möchten wir bezweifeln und nur auf den einen Punkt hindeuten, dass ja auch bei Homer dergleichen Vorausverkündigungen des epischen Verlaufes z. B. im fünften Buche der Odyssee vorkommen, ohne dass das epische Interesse dadurch gestört wird. Die Prologe für einen Nachhall des Epos zu halten oder gar mit Lessing als einen Fortschritt der Kunst zu betrachten, verbietet der Rückblick auf Aeschylus und Sophokles; treffend hat Bernhardy Lessings Gedanken einen witzigen

genie, Agamemnons Tochter, erscheint vor dem Tempel der Artemis, der sich auf einem Vorgebirge der Taurischen Halbinsel in der Nähe des Meeres befindet. Indem sie nach herkömmlicher Euripideischer Weise ihre Abkunft mittheilt und sich selbst kenntlich macht, erklärt sie zugleich, wie sie nach Taurien gekommen sei. Am Strande des Euripus, in der Aulischen Bucht, habe sie der Vater geschlachtet, Helena zu Lieb, wie es scheint, auf Geheiss des Kalchas, der Agamemnon, dem Heerführer, verkündete, nicht eher werde ein Schiff die Reede verlassen, als bis er sein früheres Gelübde, der Artemis die schönste Frucht des Jahres zu opfern, erfüllt und deshalb seine Tochter geopfert hätte; unter Mitwirkung endlich des Odysseus, dessen List sie den Armen der Mutter als angebliche Braut des Achilles entrissen habe. Als bereits der Opferstahl gegen sie gezückt wurde, habe Artemis, eine Hindin für sie darbietend, sie durch die Lüfte nach Taurien geführt, wo König Thoas sie als Priesterin des Tempels eingesetzt habe, damit sie dem Brauche gemäss jeden Griechen, der das Land beträte, zum Tode weihe; denn hier ergötze sich Artemis an Festgebräuchen, deren Name allein schön sei; anderes scheue sie sich darüber zu sagen; doch bemerkt sie ausdrücklich, dass das Opfer zu vollziehen anderen obliege. Mit diesen Mittheilungen über ihre persönlichen Verhältnisse und ihre Lage verbindet sie sodann die Eröffnung eines beunruhigenden Traumes der vergangenen Nacht, den sie dem Aether enthülle, um sich Linderung zu verschaffen. Sie sei glücklich nach Argos versetzt worden, habe dort in der Mitte ihrer Dienerinnen geschlafen: als das Vaterhaus erbebte und einstürzte; nur eine einzige Säule sei stehen geblieben; ihren Knauf hätten blonde Locken umwallt[8]) und mit mensch-

genannt. Es wäre übrigens nicht ohne Interesse, die Frage über die Euripideischen Prologe durch Berücksichtigung Shakespeares aufzuhellen.

[8]) Es ist nicht zu verkennen, dass der Dichter „die blonden Locken" dazu benutzt, um als den Gegenstand des Traums einen Jüng-

licher Stimme habe sie gesprochen. Darauf habe sie die Säule nach ihrem gegenwärtigen Berufe geweiht, als müsste diese sterben, und dabei habe sie laut geweint. Diesen Traum deutet sie nun wegen der übriggebliebenen Säule des Hauses und weil es ihr Amt sei, zum Tode zu weihen, auf den Tod ihres Bruders Orestes; ein anderer Verwandter könne damit nicht gemeint sein; denn Strophios (der Gemahl der Schwester Agamemnons) habe keinen Sohn gehabt, als sie umgekommen sei. Deshalb will sie dem Bruder ein Todtenopfer mit den griechischen Frauen, ihren Dienerinnen, bringen. Da diese zu erscheinen zögern, geht sie nach ihrer dem Tempel nahen Wohnung, um sie zu holen. —

Unterdessen kommen Orestes und Pylades vom Meere her, vorsichtig und scheu umherblickend. Sie sehen den Tempel und erkennen ihn bald als denjenigen, zu dem sie übers Meer her von Mykenä gekommen wären: die Spuren von Blut am Altare und die unterm Gesims hängende Beute geschlachteter Fremdlinge bezeichnen ihn. Orestes wird bei näherer Besichtigung der Oertlichkeit voll Besorgniss und zweifelt offenbar an dem Gelingen des Unternehmens, zu dem ihn, den unstät und wahnsinnig umhergetriebenen Muttermörder, Apollo, bei dem er Hilfe gesucht hätte, veranlasst habe, um ihn von neuem ins Netz zu führen, durch den Spruch: er solle nach Tauriens Grenzen ziehn, wo seine, Apollos, Schwester Artemis Altäre habe, und solle das nach dortiger Sage einst vom Himmel in den Tempel gefallene Bild der Göttin durch List oder glücklichen Zufall rauben und nach glücklich bestandenem Unternehmen auf Attischen Boden verpflanzen. Das sollte das Ende seiner Noth sein. Diesem Spruche wäre er

---

ling zu bezeichnen. Daher ist es natürlich, dass die Jungfrau zuerst an ihren Bruder denkt; ihr Herz aber, ihre Liebe zu diesem veranlasst sie, umherzuschauen, ob nicht irgend ein anderer jugendlicher Verwandter ihres Hauses durch den Traum angedeutet sei. So erwähnt sie den Strophios, und der Dichter motivirt zugleich damit aufs beste, warum sie den Pylades nicht kennt, wenn er später genannt wird.

nun gefolgt und dadurch in dieses unbekannte und unwirthbare Land gekommen. Es frage sich nun, was zu thun sei. Nach seiner Meinung lasse sich weder die Mauer des Tempels erklimmen, um zu sehen, wie etwa später in der Dunkelheit der Nacht in das Innere zu gelangen wäre, denn sie wäre zu hoch; noch könnten sie den Riegel öffnen, denn sie würden, dabei ertappt, dem Tode verfallen. Daher räth er, eiligst zu dem Schiffe zurückzukehren und zu fliehen. Pylades weist den Gedanken an die Flucht von sich und spricht sein Vertrauen auf das Orakel des Gottes aus, mahnt jedoch für den Augenblick zu eiliger Entfernung in eine der Grotten am Meere, damit, erspähe man das Schiff, sie doch gesichert wären. In der Nacht wollten sie dann zurückkehren und auf irgend eine Weise in den Tempel gelangen und sich des Götterbildes bemächtigen[9]). Muth überwinde alles, und unerreichten Zieles könnten sie doch nicht zurückkehren. Orestes lässt sich durch diese ebenso kluge als mannhafte Rede zu dem Entschlusse anregen, das Werk zu seiner Zeit zu vollführen, damit nicht des Gottes Spruch durch ihre Schuld vereitelt werde.

Mit diesem Entschlusse entfernen sich beide, worauf der Chor der griechischen Frauen, der sich selbst die Dienerschaft der Priesterin Iphigenie nennt, mit dieser auftritt und ehrfurchtsvoll die Göttin anruft, zu deren Dienst, wie sie vermuthen, die Jungfrau sie herbeigerufen habe. Auf die Frage, was sie begehre, offenbart diese klagend die Bedeutung des ihr erschienenen Traumbildes, bejammert das Schicksal ihres Hauses, dessen männlicher Spross gestorben sei, und ihr eigenes grauenvolles Geschick, und fordert den Chor auf, ihr die üblichen Dienste beim Todtenopfer für den Bruder zu leisten. Sie vollzieht nunmehr dasselbe, indem sie rührende Worte zu dem Todten spricht; besonders beklagt sie es, dass sie nicht auf sein Grabmal selbst die Zeichen ihrer schwester-

[9]) Der listige Charakter des Griechen ist nicht umsonst schon hier angedeutet. Dadurch wird die spätere List Iphigeniens offenbar gemildert.

lichen Treue legen könne; denn sie sei weit hinweg verpflanzt worden von seinem und ihrem Lande, wo

„wie man wähnt, als Opfer ich hinsank."

Der Chor erhebt „in fremdem Liede" seinen Lobgesang zu Artemis[10]) und bejammert den Untergang des Atridenhauses und die Unglücksfälle desselben seit der Greuelthat des Atreus. Iphigenie setzt diese Klage fort, indem sie ihr eigenes Los beseufzt, das schon von der Geburt an unglücklich gewesen sei; denn „für die Schlachtbank sei sie dem frevelnden Vater geboren worden und für das unheilvolle Opfer, das ihr, der vermeintlichen Braut des Achilles, am Strande von Aulis bestimmt

[10]) Der kommatische Wechselgang zwischen Iphigenie und dem Chore hat zu der Frage veranlasst, warum der Chor, ohne vom Inhalte des Traumes besonders unterrichtet zu sein, sogleich sich den Folgerungen der Jungfrau aus diesem Traume anschliesst und anstatt sie zu trösten in ihre Klagen einstimmt. G. Hermann ist in dieser Frage anderen vorangegangen. Er meint, es lasse sich auf den ersten Theil derselben die Antwort geben: damit die Traumerzählung sich nicht wiederhole. Dann hätte aber nach seiner Ansicht der Traum im Prologe nur kurz erwähnt werden sollen, damit er später dem Chore ausführlich mitgetheilt werden konnte, oder der Chor hätte schon als wissend auftreten müssen. Was sodann den Umstand betrifft, dass der Chor sogleich mitklagt, so missbilligt das Hermann. Wenn der Chor getröstet hätte, was man doch erwarte, so würde das der Absicht des Dichters keinen Eintrag gethan haben; denn Iphigenie hätte den Trost entweder wegen ihrer innigen Liebe zu ihrem Bruder oder mit Hindeutung auf ihre Ueberzeugung, dass der fluchbeladene Pelopidenstamm untergehen werde, abweisen können. Wir sind der Meinung, dass 1) der Traum allerdings nicht wiederholt werden konnte; 2) dass er dem Chore genugsam durch die kurze Mittheilung V. 143 ff. angedeutet war; 3) dass die Stellung des Chors zu der Priesterin das Eingehen in ihre zuversichtlich ausgesprochene Deutung des Traumbildes hinlänglich erklärt, und dass der Chor darauf um so schneller eingehen musste, als er mit der Geschichte des Pelopidenstammes wohl vertraut war; 4) dass es die Absicht des Dichters war, die Sehnsucht der Jungfrau nicht zu mildern, sondern zu schärfen. Letzteres bemerken wir mit Schöne, der zugleich die Unterbrechung des Kommos durch den Hirten mit Berufung auf V. 240 anführt und glaubt, dadurch sei die weitere Erkundigung des Chors abgeschnitten worden. Eine solche Annahme erlaubt aber der Inhalt des Kommos nicht.

war.“ Jetzt lebe sie, die einst von Freiern umschwärmt war, in wilder Gegend, ehelos, kinderlos, heimatlos,

„nicht die Argivische Hera besingend,
noch am lieblich tönenden Webstuhl
mit dem Schiffchen das Bild Pallas, der Attischen,
und den Titanenkampf einwebend,“

sondern jammernde Fremdlinge dem Tode weihend. Doch dieses ihr Geschick will sie vergessen, will nur um den Bruder weinen,

„den als Kind ich verliess, als Säugling noch
am Arm und am Herzen der Mutter.“

Der rührende Gesang wird durch die Ankunft eines Rinderhirten unterbrochen, der vom Meeresgestade herbeieilt, um etwas neues zu verkünden. Er meldet der Jungfrau, „Agamemnons Tochter und der Klytämnestra Kind,“ dass zwei Jünglinge gelandet seien; sie möge daher die Vorbereitungen zur Opferung derselben treffen. Auf weiteres Befragen berichtet er, dass es Hellenen seien, und dass der eine von dem andern Pylades[11]) genannt worden sei; den Namen des anderen habe man nicht vernommen. Als Iphigenie ihn darüber ausforscht, wie und wo sie die Jünglinge entdeckt und gefunden hätten, erzählt er folgendes: als die Hirten ihre Rinder ins Meer trieben, um sie zu baden, näherte sich einer der Hirten einer Grotte und sah in ihr zwei jugendliche Gestalten; darauf eilte er, im Wahne, dass es Götter seien, furchtsam zu den übrigen zurück und machte sie auf die Erscheinung aufmerksam. Ein frommer Hirte betete schon

---

[11]) Dass Pylades erwähnt wird, hat einen doppelten Grund. Erstens wird von ihm als dem nun wenigstens dem Namen nach bekannten Fremdling die Aufmerksamkeit mehr auf den andern, noch unbekannten gelenkt, und sodann bietet dies der Jungfrau später den schicklichen Anknüpfungspunkt für ihre Erkundigungen. Uebrigens erhellt von selbst, wie sehr Orestes sogleich in dieser Schilderung im Mittelpunkte des Ganzen steht, und wie glücklich die Spannung der Zuschauer durch dieselbe gesteigert wird. Darauf hat schon G. Hermann hingedeutet.

zu den vermeintlichen Göttern, als ein anderer, diesen verspottend, sie als Schiffbrüchige bezeichnete, die sich verborgen hielten, um dem weithin bekannten Lose der Fremdlinge in diesem Lande zu entgehen. Die Mehrzahl der Hirten hörte auf ihn und machte sich schon bereit, die Jünglinge zu fangen, als der eine derselben aus der Grotte heraustrat und, von einem furchtbaren Wahnsinne befallen, dem andern zurief, als ob er eine „Drachin des Hades" erblicke, und zugleich eine andere, die ihn mit ihren Nattern erwürgen wolle, und eine dritte, die Blut und Feuer schnaubend aus dem Schlunde hervorkomme und seine Mutter in ihren Armen halte, um sie auf ihn zu schleudern. Er fühlt sich schon von ihr gewürgt und ruft um Hilfe. Dabei stösst er Töne aus, wie von brüllenden Rindern und bellenden Hunden, die Stimme der Furien nachahmend. Von Entsetzen ergriffen halten sich die Hirten still. Da ergreift der nahende sein Schwert, stürzt mitten unter die Rinder und durchbohrt sie, als kämpfe er gegen die Erinnyen. Als die Hirten ihre Rinder fallen sehen, bewaffnen sie sich, rufen durch ihre Muschelhörner die Bewohner des Landes herbei und vereinigen sich mit diesen zum Angriffe auf den Jüngling, der unterdessen, von seinem Wahnsinne befreit, zusammengestürzt war. Der andere wischt ihm den Schaum vom Munde, bedeckt ihn sorgfältig mit seinem Mantel und schützt ihn gegen jeden Wurf. Jener erlangt nun sein Bewusstsein wieder, erblickt die feindliche Schar, erkennt die Gefahr, in der sie sich befinden und stöhnt verzweifelnd auf. Bedrängt von allen Seiten greift das Paar die Hirten stürmisch an; diese fliehen, aber andere treten an ihre Stelle, und so, obschon von tausend Würfen getroffen, werden die Jünglinge zuletzt umringt und sinken kampfermattet zur Erde. Sie werden übermannt und zum Fürsten des Landes geführt, der sie jetzt zur Todesweihe und zur Opferung sendet. Der Hirt, der dieses erzählt, fordert die Jungfrau auf, zu beten, dass ihr solche Fremdlinge als Schlachtopfer niemals fehlen mögen; denn, „wenn du solche Fremde vertilgst," spricht er, „so büsst Hellas

deinen Mord und leidet Strafe für das Opfer in Aulis.“ [12])

Der Chor findet die Nachricht von dem Fremdling, der in dieses unwirtbare Land gekommen sei, wunderbar. Iphigenie aber bricht das Gespräch mit dem Hirten ab und befiehlt ihm, die Gefangenen herbeizuführen. In ihrer Stimmung erhebt sich ein seltsamer Widerspruch gegen die Gefühle, die sie sonst hegte, wenn sie Griechen zum Tode weihen musste. Jetzt, da sie den Bruder verloren habe, rege sich kein Mitleid mehr in ihrer Brust; das Traumbild habe bittere Empfindungen in ihr hervorgebracht: feindlichen Sinnes sollen die Fremdlinge sie finden; an ihr selbst habe sie erkannt, wie feindlich gesinnt gegen Glückliche das Unglück mache. Durch diese veränderte Stimmung wird auch das Andenken an Helena und Menelaus und an die vom eignen Vater erlittene grausame Behandlung in Aulis: „wo wie ein Kalb die Danaiden mich schlachteten,“ wieder erneuert. Sie erinnert sich an die flehentlichen Bitten, die sie knieend an den Vater gerichtet, und gedenkt auch des Umstandes, dass sie bei ihrem Abschiede von Argos nicht einmal den Bruder, der jetzt gestorben sei, aus bräutlichem Schamgefühle habe küssen dürfen, und diese Erinnerung führt sie von neuem auf Orestes Tod und auf die Klage zurück, dass er von dem Glanze des Hauses habe scheiden müssen: denn sie kennt seine späteren Schicksale noch nicht; und indem sie, im Begriffe, sich zu entfernen, damit sie sodann an die Todesweihen gehe, es für einen tadelnswerthen Widerspruch von Seiten der Göttin erklärt, dass, während sie Mord oder Berührung von Leichen als Befleckung betrachte, selbst doch Menschenopfer fordere, findet sie aus dem Labyrinthe des Zweifels nur den Ausgang, dass sie diese und andere von den Göttern

[12]) Für die dramatische Charakterisirung der Jungfrau ist es nicht unwirksam, dass ihre in dem folgenden Epeisodion eintretende Härte nicht allein durch eine plötzliche Veränderung in ihrem Innern selbst, sondern auch durch diese Mahnung des Hirten hervorgerufen wird.

erzählte und geglaubte Grausamkeiten für Erdichtung der Menschen hält, die den Göttern ihre eigenen Schändlichkeiten aufbürden.[18]) — Der Chor, von Theilnahme für die Jünglinge erfasst, die einen so muthvollen Kampf gegen die Hirten geführt hatten, ohne dass sie ihrem traurigen Geschicke entgehen konnten, fragt verwundert, wer sie wohl sein mögen, dass sie, von dem lieblichen Eurotas oder von den heiligen Gewässern der Dirke kommend, der wandernden Ino gleich, hierher in die unwirtliche Landschaft gelangten. Vielleicht haben sie, vergessend, dass dem das Glück von selbst komme, der es ruhig erwarte, aus Habsucht die wogende Brandung durchschifft. Möchte doch, so wünscht er, Helena auf diesem Wege von Troja hierher gelangen, dass sie büsse für das Unheil, das sie über Iphigenie gebracht hatte! Noch schöner aber wäre es, wenn sie, die armen gefangenen Frauen, einst das Vaterland wiedersähen, dessen Wiedersehn und Glück sie wenigstens im Traume geniessen möchten!

In diesem Augenblicke nahen, von dem Chore angekündigt, die beiden Gefangenen in Fesseln. Die Frauen erkennen, dass der Hirt die Wahrheit gesprochen hat, und rufen nun die Göttin an, dass sie, wenn es ihr anders zum Wohlgefallen gereiche, den für Griechen unheiligen Brauch der Opfer dahin nehmen möge. Gleichzeitig erscheint Iphigenie wieder und befiehlt zunächst, wie es die Sitte verlange, die zum Opfer bestimmten Fremdlinge zu entfesseln,

---

[18]) Man hat besonders in dieser Aeusserung der Jungfrau einen „Widerspruch gegen die mit dem innersten Wesen des Mythos zusammenhängende und faktisch durchaus beibehaltene Grundlage des Stückes" gefunden, sie jedoch dadurch zu rechtfertigen gesucht, dass sie den Nebenzweck habe, zur Charakterisirung Iphigeniens zu dienen. Die Aeusserung ist vielmehr tief begründet in der ganzen Idee der Tragödie, die eben den Widerspruch des alten unmenschlichen und barbarischen Cultus mit dem menschlicheren Dienste Griechenlands darzustellen hat. Was Iphigenie, die Priesterin der Artemis, sagt, ist Zweck der Sendung des Orestes; er soll diesen Widerspruch aufheben durch die Vollziehung des Delphischen Auftrags.

sodann weist sie die Tempeldiener an, im Tempel selbst das übliche zu besorgen. Hierauf wendet sie sich zu den Gefangenen, die sie eine Zeit lang schweigend betrachtet, und fragt sie theilnahmsvoll, wem sie wohl angehören mögen, die das dunkle Geschick, das niemand kennt, hierhergeführt: welcher Mutter, welchem Vater, welcher Schwester, die nunmehr bruderlos werden soll; woher sie wohl so weit gekommen sein mögen, um noch weiter hinab zu wandern in die Unterwelt.[14]) Orestes weist ihre Theilnahme kalt zurück und will, dem unvermeidlichen Tode nahe, nichts von Mitleid und Erbarmen wissen, denn das sei thöricht; auch wüssten sie ja bereits ihr Los. Iphigenie lässt sich durch diesen Trotz nicht irre machen und will wenigstens wissen, wer von beiden Pylades heisse. Als Orestes auf diesen hindeutet, fragt sie weiter, welcher Stadt Griechenlands er selbst angehöre. Orestes geht auf diese Frage, als auf eine unnütze, nicht ein.[15]) So wünscht sie denn zu wissen, ob sie Brüder seien. Durch Liebe, antwortet Orestes, nicht durch Geburt, und vermeidet es zwar anfangs, ungeachtet sie weiter in ihn dringt, ihr seinen Namen oder seine Vaterstadt zu nennen, denn seinen Leib habe sie zu opfern, nicht seinen Namen, giebt aber doch zuletzt ihrem antheilsvollen Forschen nach und nennt das vielgepriesene Argos als sein Vaterland. Ueberrascht von dieser Nachricht und noch mehr bewegt, als er sagt, er sei aus Mykenä gebürtig, das einst glücklich war, fragt sie angelegentlich nach der Ursache seiner Entfernung. Er nennt sie ausweichend eine freiwillig unfreiwillige; die Jungfrau aber zeigt sich hocherfreut darüber,

---

[14]) Von hier an entwickelt der Dichter seine ganze Kunst in Erregung des inneren Antheils an dem Geschick des Orestes. Alles zielt auf dessen Tod hin, den die Schwester, ohne es zu wollen, dadurch doppelt gewiss macht, dass sie später Pylades anstatt seiner zum Ueberbringer des Briefes wählt.

[15]) Für die Absicht des Dichters ist dieses Zurückhalten mit der Angabe des Wohnorts nothwendig; in psychologischer Hinsicht hat es die Bedeutung, den stolzen Sinn des Argivischen Königssohnes zu bezeichnen.

dass er aus Argos komme. Sein Ausruf, dass er wünsche, es nie gesehen zu haben, führt sie zu neuen Fragen, indem sie zunächst über Helena, von der sie mit Abscheu spricht, wie Orestes selbst, über die Rückkehr der Griechen, besonders des Kalchas, von Troja, über Menelaus, der ihr verhasst sei, und sodann, wiewohl zögernd, über Achilles Auskunft zu erhalten wünscht, so dass Orestes verwundert fragt, wie sie das alles wisse. Da giebt sie sich als Griechin zu erkennen, die schon als Kind von dort hinweg gestorben sei, und tritt nun ihrem Zwecke dadurch näher, dass sie sich, immer schüchterner, nach Agamemnon, den man den Glücklichen nenne, erkundigt. Orestes will von einem glücklichen Agamemnon nichts kennen und sie überhaupt mit ihren weiteren Fragen abweisen; allein sie geht ihn mit gesteigerter Theilnahme an und kann bei der Nachricht, dass Agamemnon gestorben sei, so wenig ihre Bestürzung zurückhalten, dass sie in die Worte ausbricht: „Ich Unglückselige!“ Da sie jedoch das Befremden des Jünglings über diese Worte vernimmt, lenkt sie wieder ein und giebt allgemeine Theilnahme über das Schicksal des einst so mächtigen Mannes als Grund ihres Ausrufes an. Orestes deutet nun an, dass dieser von seinem eigenen Weibe ermordet worden sei, will aber keine näheren Nachrichten darüber geben; allein sie will auch Klytämnestras Schicksal wissen. Da kann er, erschüttert von seiner inneren Qual, nicht verschweigen, dass ihr eigner Sohn sie getödtet habe, um die Ermordung des Vaters an ihr zu rächen. Sie äussert ihren Schmerz über diese Zerrüttung des Hauses und fragt weiter, ob Agamemnon noch andre Kinder hinterlassen habe. Er nennt Elektra; sie führt ihn auf Iphigenie, die geschlachtete Tochter, ob man von ihr keine Spur habe. Keine, erwidert er, als dass sie eben nicht mehr lebe. Endlich wünscht sie Orestes Schicksal zu erfahren, und, als sie vernimmt, er irre unstät umher, erklärt sie, dass demnach ihre Träume nichtig gewesen seien. Nicht bloss die Träume sind es, auch die Götter, ruft Orestes im Glauben an seinen nahen Tod und mit Hinblick auf Apollos Spruch

aus; überall herrscht Verwirrung, bei Göttern wie bei Menschen! —

Angeregt durch das Gespräch, das er mit angehört hatte, beklagt der Chor sein eigenes Geschick, das ihm jede Nachricht von seinen Eltern versage. Während dieser Worte hat Iphigenie, welche alle diese Mittheilungen, vorzüglich aber die, dass Orestes noch lebe, wunderbar berührten, bereits den Plan gefasst, den Ihrigen Kunde von sich durch ein Schreiben zu geben, das sie für einen solchen günstigen Fall durch einen der früher geopferten Fremdlinge, der ihr diesen Dienst vor seinem Tode in der Ueberzeugung leistete, dass sie nicht schuld daran wäre, hatte aufzeichnen lassen. Sie will nun dem Orestes, der Mykenä und die Ihrigen kenne, die Freiheit bewirken, will ihn ins Vaterland mit dem Schreiben zurücksenden, während Pylades als Opfer fallen solle. Dessen weigert sich Orestes mit Entschiedenheit: „er sei der Steuermann des Unglücksschiffes, Pylades sei ihm nur als Genosse gefolgt;" daher wäre es unrecht gehandelt, wenn er sich retten wollte anstatt des Freundes; dieser müsse das Schreiben erhalten und besorgen; ihn selbst möge tödten, wer wolle. Iphigenie lobt die Gesinnung, die aus dieser Weigerung spreche; sie verrathe eine edle Abkunft und ein echtes Freundesherz. Einen solchen Sinn möge ihr Bruder haben; denn auch sie sei nicht bruderlos, obgleich sie den Bruder nicht sehen könne. So billigt sie denn, dass Pylades mit dem Briefe in die Heimat zurückkehre, der andere Jüngling aber sterbe. Dieser erkundigt sich hierauf darnach, wer ihn opfern werde, und als sie sich die Priesterin der Göttin nennt, fühlt er Mitleid mit ihr, die nach seiner Voraussetzung ihn zu tödten die Pflicht hat. Allein sie erklärt ihm, dass sie ihn bloss zum Tode zu weihen habe, dass andere ihn schlachten, dass das heilige Feuer und der Felsenschlund sein Grab sein werden. Bei dieser Mittheilung hebt sich aus seiner Brust der Wunsch hervor, dass seine Schwester ihn bestatten möge, den jedoch Iphigenie einen eitlen nennt, da ja seine

Schwester fern von ihm sei[16]). Sie selbst aber wolle ihm, dem Argiver, die letzte Gunst der Bestattung erzeigen und sein Grab schmücken. Sodann eilt sie hinweg, um den Brief zu holen. In dem folgenden Kommos beklagt theils der Chor den Orestes, dass er sterben müsse, theils preist er den Pylades, dass er in die Heimat zurückkehren werde. Pylades jedoch nennt dieses Glück werthlos für sich, wenn der Freund sterben soll; der Chor findet diese Aeusserung gerecht und ist ungewiss, welcher von beiden mehr zu beweinen sei. Orestes, noch voll Verwunderung über Iphigeniens Aeusserungen, über ihren Antheil an Argos und seinem Königshause, fragt den Freund, was er über sie denke, und meint, dass sie jedenfalls selbst eine Argiverin sei, weil sie einen Brief dahin senden wolle. Pylades stimmt ihm zwar bei, glaubt jedoch, dass ihre Kenntniss von dem königlichen Geschicke auch von der allgemeinen Verbreitung desselben herrühren könnte, geht aber nicht weiter darauf ein. Vielmehr wendet er sich sofort zu der Sache, von der sein eigenes Herz bedrängt wird, zu der beabsichtigten Trennung von Orestes. Er will, dass sie als Freunde mit einander sterben, damit es nicht heisse, er habe ihn feig verlassen, oder er habe ihn verrathen, um sich zu retten, oder sogar, er habe aus Habsucht, weil er der Gatte seiner Schwester sei, ihn ins Verderben gestürzt. Dagegen behauptet Orestes, für ihn würde es schimpflich sein, wenn er den Freund tödten liesse; jener sei

[16]) Nichts ist wirksamer in der griechischen Tragödie, als diese Ironie des Schicksals, das den Menschen, der von irgend einem Verhängnisse gefasst ist, in dem Augenblicke, wo er mit voller Zuversicht etwas behauptet oder erwartet, in factischen Widerspruch versetzt. Iphigenie hält ihren Bruder für todt und hat ihn vor sich; sie erfährt, dass er lebe, und er steht als ein zum Tode bestimmter Fremdling vor ihr; sie hört die Sehnsucht desselben nach seiner Schwester und beklagt ihn, dass diese fern sei, während sie vor ihm steht, unmittelbar darauf aber erklärt sie, anstatt seiner Schwester ihm die Todesehren erweisen zu wollen; sie erkennt endlich ihren Bruder, und in diesem Augenblicke ist er ein dem Tode Geweihter. Und in ähnlicher Lage befindet sich auch Orestes.

der Schuldlose, er der Schuldige; jener müsse ein unbeflecktes Geschlecht fortpflanzen, damit Name und Haus nicht gänzlich untergingen. Nur bittet er ihn, ihm in Argos ein Grab mit einem Denkmal zu errichten und es durch seine Schwester (Elektra) weihen zu lassen, auch dort zu melden, dass eine Argiverin ihn zum Tode am Altare geweiht habe. Nachdem er zuletzt Elektra der beständigen Treue des Freundes empfohlen hatte, nimmt er von dem Jugendgenossen, dem Leidensgefährten rührenden Abschied und erwähnt abermals den trügerischen Orakelspruch Apollos. Aus Scham über seinen früheren Ausspruch habe der Gott ihn aus Griechenland ins Verderben getrieben, während er allein doch ihn geheissen habe, die Mutter zu ermorden. Pylades ergiebt sich endlich in den Willen des Freundes und verspricht, ihm die Grabesehren zu erweisen und auch treu an seiner Schwester zu hangen; doch seine Ansicht über Apollos Weissagung könne er nicht theilen, auch jetzt nicht, wo er dem Tode nahe sei; denn manchmal folgten auf hartes Missgeschick schnelle Wendungen des Schicksals. Diesem Glauben entgegnet Orestes mit der Behauptung, dass jene Weissagung zu nichts fromme, denn eben trete das Weib aus dem Tempel.

Iphigenie entfernt die Sklaven, damit sie ihren Brief dem Jünglinge mittheilen kann; vorher jedoch will sie, um jede mögliche Täuschung zu beseitigen, sich schwören lassen, dass der Zurückkehrende ihr Schreiben wirklich nach Argos an die Ihrigen überbringen werde; dagegen ist sie auf Orestes Veranlassung ebenfalls bereit zu schwören, dass sie dem Ueberbringer des Briefes freie Abfahrt beim Könige auswirken wolle. Der Schwur geschieht. Da macht Pylades noch auf eine Eventualität aufmerksam, auf die sein Schwur sich unmöglich beziehen könne: wenn nämlich das Schiff scheiterte, der Brief verloren ginge und er nichts als sein Leben davon trüge. Um dieser Möglichkeit zu begegnen, zeigt sich Iphigenie bereit, den Inhalt des Briefes wörtlich anzugeben, damit Pylades wenigstens diesen Inhalt retten könne. Die Mittheilung lautet:

„Verkünd' Orestes, König Agamemnons Sohn:
Das sendet Iphigenie, die in Aulis fiel,
Lebendig, ob sie gleich für todt dort gilt."

Schon bei diesen Worten fragt Orestes hastig, wo diese sich denn befinde, und ob sie denn von den Todten auferstanden sei. Die Jungfrau erklärt, selbst diese Iphigenie zu sein, bittet ihn aber, sie nicht weiter zu unterbrechen, und fährt fort:

„Führ' mich nach Argos, Bruder, eh' ich sterben muss,
Vom Barbarland und bring mich von den Opfern weg
Der Göttin und vom Dienst, dem fremdenmordenden."

Orestes unterbricht sie abermals mit dem Ausdrucke des höchsten Erstaunens gegen Pylades über diese wunderbare Sache. Sie aber setzt die Mittheilung mit den Worten fort:

„Sonst werd' ich Flüche laden auf dein Haus herab,
Orestes," —

wobei sie den Pylades auffordert, sich ja den Namen genau zu merken. Orestes, ausser sich, ruft die Götter an; als sie ihn aber mit Verwunderung über diesen Antheil an ihren Angelegenheiten um die Ursache seines Ausrufes fragt, bezwingt er sich vorerst noch und bittet sie zu vollenden, in der Gewissheit, bald von selbst das Unglaubliche zu begreifen. Sie fährt also fort:

„Sprich, dass die Göttin Artemis gerettet mich,
Ein Hirschkalb unterschiebend, das mein Vater opferte
Im Wahn, als zuckt' er auf mich selbst das scharfe Schwert.
In dieses Land verpflanzte sie mich dann."

Das sei der Auftrag, den der Brief enthalte. Nun kann Pylades seine Freude nicht länger bergen, sagt, sein Schwur sei leicht zu erfüllen, und wendet sich, den Freund bei seinem Namen nennend, an diesen, um ihm den Brief zu übergeben. Orestes aber ruft, der Worte bedürfe es nun nicht, und eilt auf die Schwester zu, sie zu umarmen. Ohne die Bemerkung des Chors zu beachten, dass es unrecht sei, die Dienerin der Göttin zu berühren, bittet er die überraschte Jungfrau, die

sich scheu von ihm abwendet, in ihm ihren Bruder zu erkennen. Anfangs ungläubig und schüchtern gelangt sie nach und nach durch seine Hindeutungen auf das, was Elektra ihm erzählt hatte, auf ihre Kunstgewebe, auf die Art und Weise, wie ihre Mutter für sie gesorgt, als sie zur (angeblichen) Hochzeit nach Aulis zog, sodann auf das, was er selbst im Hause des Vaters gesehen habe, zu der Gewissheit, dass der jugendliche Fremdling ihr Bruder sei, und überlässt sich voll Wonne dem Eindrucke dieser Erkennung, dieses Wiedersehens. Doch vergessen sie dabei auch des unglücklichen Geschickes nicht, das auf ihnen und namentlich auf ihr geruht habe, und schaudern bei dem Gedanken, dass die Schwester beinahe den Bruder zum Tode geweiht hätte. Dieser schauderhafte Gedanke bringt sie zur Besinnung zurück, so dass sie fragt, wie der dem Tode bestimmte Bruder gerettet und nach Argos gesendet werden könne, ob zu Wasser, ob zu Lande. Da sie beide Wege als gefahrvoll erkennt, möchte sie gern von Göttern oder Menschen oder von irgend einem Zufalle Rath erhalten, auf welche Weise die beiden Jünglinge entrinnen könnten. Dadurch regt sie den klugen Sinn des Pylades an, der zur Mässigung in der Freude mahnt und zum Nachdenken über einen Versuch zur Flucht auffordert. Orestes giebt ihm darin zwar recht, ist aber der Meinung, dass es vor allem nur der Entschlossenheit bedürfe; dann würden die Götter schon Beistand leisten. In Iphigeniens Herzen erwacht jedoch von neuem die Liebe zu den Ihrigen, und sie kann sich ungeachtet ihrer gefahrvollen Lage nicht enthalten, nach ihrer Schwester Elektra sich zu erkundigen, und erfährt nun, dass diese die glückliche Gattin des Pylades sei, über den sie nun nähere Nachrichten einzieht und den sie freudig als den Gemahl ihrer Schwester begrüsst. Als Orestes ihn auch seinen Retter nennt, sucht sie das traurige Geschick des unglücklichen Bruders genauer kennen zu lernen von dem Morde der Mutter an bis dahin, wo er, durch die Erinnyen wahnsinnig umhergetrieben, von Apollo nach Athen vor den Richterstuhl der namenlosen „Göttinnen“ und vor das Gericht des Ares

beschieden wurde. Lebendig schildert Orestes [17]), wie er, der gottverhasste Mann, von allen geflohen wurde, wie jeder Freund sich von ihm abwandte, dem er sich näherte; wie er vor dem Gerichte des Areopags von der Erinnys angeklagt, durch das Zeugniss des Phöbus aber unterstützt, in Folge der Stimmengleichheit freigesprochen wurde. Diejenigen Furien, die gegen diesen Ausgang des Gerichts gewesen wären, hätten ihn nun rastlos verfolgt, bis er aufs neue zum Heiligthum des Phöbus geflohen wäre und vor seinem Altare geschworen hätte, sich selbst zu morden, wenn der Gott, der ihn zum Muttermord getrieben hätte, ihn nicht rettete. Darauf habe Apollo ihm den Spruch ertheilt, hierher nach Taurien zu ziehen und

„das von Himmels Höhen gefallene
Bild wegzuholen auf Athens Gebiet."

Sei dieses geschehen, so werde sein Wahnsinn aufhören. Heftig ergriffen von Sehnsucht nach diesem Ziele beschwört er nun die geliebte Schwester, ihm zu helfen, damit er das Bild und mit diesem zugleich sie selbst nach Griechenland, nach Mykenä bringe; das Heil des Pelopidenstammes hange davon ab. Der Chor, der früher kaum hatte begreifen können, was vor ihm vorging, erkennt ungeachtet seiner freudigen Theilnahme bei diesen Worten des Orestes auch die Noth, in welche Götterzorn „den Samen des Tantalus" gestürzt habe. Iphigenie aber, die schon längst sehnsüchtsvoll

---

[17]) Ueber diese Lage des flüchtigen Mörders vergl. O. Müller in den Eumeniden des Aeschylus. Griechisch und deutsch. S. 133 ff. Was Euripides hier den Orestes schildern lässt, ist Bestandtheil der verbreiteten Sage und steht mit den herrschenden Tischgebräuchen am Feste der Choen in Verbindung. Welchen Eindruck diese ganze Schilderung des Orestes auf die Attischen Zuschauer machen musste, lässt sich leicht ermessen. Wer denkt übrigens nicht unwillkürlich an Johannes Parricida in Schillers Wilhelm Tell? So einfach, wie hier Orestes den Auftrag des Apollo hinstellt, war er nicht. Offenbar geht aus dem folgenden hervor, dass Loxias, der Dunkle, auch in diesem Orakel seinem Beinamen Ehre macht. Orestes erkennt das erst, als er seine Schwester wieder gefunden hat. Athene spricht die Absicht des Orakels am Schlusse ganz deutlich aus.

von der Liebe zur Heimat und zum Bruder erfasst worden war, sichert ihm auch dafür ihre Mitwirkung zu, indem sie vergessen will, was ihr selbst widerfahren war, und sich bereit zeigt, das Vaterhaus mit ihm wieder aufzurichten. Doch wie der Gefahr entgehn, die von der Göttin selbst und vom Könige droht? Wenn dieser das Bild nicht mehr fände, müsste sie sterben. Ja, wenn Orestes das Bild und sie zugleich entführte! Sie will es wagen, auch wenn sie untergehen muss, wenn er nur gerettet werden kann, auf den als Mann alles ankomme. Orestes bebt vor dem Gedanken zurück, auch seiner Schwester Tod zu veranlassen; er will sie retten oder mit ihr sterben. Das unerwartet glückliche Ereigniss hat sein Vertrauen auf die Götter wieder vollkommen gestärkt; er sucht der Schwester begreiflich zu machen, dass, wenn das Unternehmen der Artemis selbst nicht gefiele, Phöbus ihn nicht dazu aufgefordert hätte, das Bild der Göttin in Pallas Stadt zu bringen und seiner Schwester Angesicht zu sehn. Wenn er das mit einander erwäge und daraus folgere, so hoffe er glückliche Rückkehr. Auch sie scheint sich in dieser Hoffnung zu gefallen und ermahnt ihn nur, auf die Rückkehr zu sinnen; sie sei zu allem bereit. Zuerst denkt er an des Königs Ermordung, die sie jedoch als Gastfreundin desselben zurückweist, auch wenn sie dadurch gerettet werden könnte; sodann soll sie ihn im Tempel verbergen, damit er des Nachts das Bild wegtragen könne. Allein sie erinnert ihn an die Tempelwächter, die ihn jedenfalls entdecken würden. Schon giebt er sich aufs neue für verloren, da verfällt sie selbst auf einen Ausweg. Sie will seine unglückliche Lage als Mörder dazu benutzen, um ihn als einen Unreinen und sodann als durch ihn berührt und entweiht das Bild durch Abwaschung am Meeresgestade in der Nähe des Schiffes zu reinigen; sie selbst wolle und müsse das Bild, das sonst niemand berühren dürfe, dahin tragen. Pylades solle ebenfalls als unrein dargestellt werden. Das alles wolle sie dem Könige einreden, da es nicht verstohlen gemacht werden könne. Orestes müsse unterdessen

das Schiff in Bereitschaft setzen. Er ist mit allem einverstanden und bittet sie nur, die Frauen des Chors zu überreden, dass sie den Plan nicht verrathen. Das thut sie nun, während er sich entfernt, deutet darauf hin, dass alles nunmehr auf ihnen beruhe, und sucht sie damit zu gewinnen, dass sie sagt, sie seien ja ihres Geschlechts und deswegen gewiss gern zu gemeinsamer Sache bereit; in ihrer Hand liege das Geschick dreier liebender Menschen; würde sie gerettet, so sollten auch sie später heimgeholt werden. Dazu fügt sie so rührendes Flehen, dass die Frauen ihr beim Zeus Verschwiegenheit geloben. Mit Dank für diese Zusicherung ertheilt sie den einzelnen von ihnen Aufträge wegen des Tempeldienstes und ruft in dem entscheidenden Augenblicke, wo der Fürst des Landes naht, die Göttin, die sie einst in Aulis gerettet habe, flehentlich an, jetzt sie selbst und die beiden Jünglinge zu retten und gnädig aus dem Lande der Barbaren nach Athen wandern zu lassen;

„denn nicht geziemt es dir, allhier
Zu weilen, da glücksel'ges Land du haben kannst!"

Der Chor beginnt nach diesem Flehen der Jungfrau einen lieblichen Gesang, in welchem er sich mit dem Vogel Halkyon vergleicht, der seine Sehnsuchtsklagen erschallen lasse. Gleich ihm sehne auch er sich, sehne sich nach dem Verkehre mit Griechen, nach der Artemis, die in den holden Gefilden von Delos verehrt werde. Mit Betrübniss blicken sodann die Frauen auf den Moment zurück, wo sie als Kriegsgefangene weinend das Vaterland verliessen und, für Gold verkauft, in das Barbarenland ziehen mussten, um im Tempel der Artemis als Dienerinnen der Priesterin zu weilen, und beklagen den traurigen Wechsel des Schicksals. Zuletzt sehen sie mit vollem Vertrauen auf das Gelingen des beabsichtigten Unternehmens im Geiste Iphigeniens nach Attika hin. Sie selbst müssten freilich zurückbleiben: deshalb erhebt sich ihre Seele zum Ausdrucke des innigsten Verlangens nach der Heimat und der sehnsüchtigsten Erinnerung an die glücklichen Zeiten, wo sie in Fülle der Anmuth und Pracht zu

edlerem Lose bestimmt den Reigen schwangen. — Unterdessen ist Iphigenie in das Innere des Tempels gegangen, um das Bild der Göttin ihrem Plane gemäss zu ergreifen und nach dem Meere hin zu tragen. Bei ihrem Heraustreten aus dem Heiligthume stösst sie, wie sie wohl vorausgesehen hatte, auf den König, der bereits nach ihr und nach der Vollziehung des Opfers gefragt hatte. Als er nun, überrascht von dem eigenthümlichen Anblicke, den die Jungfrau darbietet, fragt, warum sie das Bildniss der Göttin hinweg trage, beginnt sie listig, den Plan durchzuführen, den sie zu ihrer Rettung mit Orestes entworfen hatte. Das Standbild der Göttin, sagt sie, habe sich von seiner Stelle gewendet und die Augen geschlossen, weil unreine Opfer sich ihm nahten; denn Muttermörder seien die Fremdlinge, um dieser Schuld willen aus Hellas verstossen. Das sei die Ursache, warum sie das Bild in den heiligen Aether trage, um es dem Mordhauche zu entziehen. Thoas lobt den Scharfblick und die Weisheit, womit sie diese Sache sofort erkannt habe, und sie sucht ihn in dieser Ansicht noch mehr zu bestärken, indem sie erzählt, wie die Fremdlinge sie durch die Nachricht zu gewinnen gesucht hätten, dass Orestes, ihr einziger Bruder, und auch ihr Vater noch lebe. Allein ihr Hass gegen ganz Hellas habe sie vor diesem Köder geschützt. Auf die Frage des Königs, was sie nun zu thun gedenke, erklärt sie, die Opfer und das Bild im Meere reinigen zu wollen, aber nicht, wie Thoas meint, an einer dem Tempel nahen, sondern an einer entfernteren einsamen Stelle des Meeres. Die Fremden müssten jedoch, fügt sie, um den König ganz sicher zu machen, hinzu, gefesselt werden; denn alle Griechen seien treulos; auch müssten sie ihr Antlitz durch Tücher verhüllen, und Diener müssten sie nach dem Meere begleiten. Ein Bote müsse nach der Stadt geschickt werden, dass kein Einwohner sich den Befleckten nahe; am wenigsten solle sich ein befreundeter Mann blicken lassen. Dem Thoas, der die letzten Worte zunächst auf sich bezieht, ertheilt sie den Auftrag, unterdessen den Platz vor dem Tempel

mit Feuer zu reinigen und, wenn die Fremden aus dem Tempel kämen, sich das Auge zu verhüllen. Sollte ihm die Reinigung am Meere zu lange zu dauern scheinen, so möchte er sich darüber nicht wundern. Mit dem Wunsche, dass diese Reinigung gut ausfallen möge, endet sie das Gespräch mit Thoas, der vertrauensvoll in ihren Wunsch mit einstimmt.

Unmittelbar darauf kommen die Jünglinge aus dem Tempel und mit ihnen alles, was für die angebliche Ceremonie von Iphigenie angeordnet worden war. Sowie sie den Zug erblickt, ruft sie den Bürgern, die etwa wegen eines religiösen Zweckes in die Nähe des Tempels gekommen seien, zu, zurückzuweichen, damit sie sich nicht befleckten. Dann entfernt sie sich mit einem Gebet zur Artemis, dass nach vollbrachter Reinigung die Göttin in reinem Hause wohnen, sie selbst aber glücklich werden mögen. Was anderes noch zu sagen wäre, deute sie ihr, der Artemis, und den Göttern, die alles wüssten, bloss an. So geht sie dem entscheidenden, von Apollo vorausgesagten Augenblick entgegen. Das veranlasst den Chor, sein letztes Standlied anzustimmen, indem er Letos holdselige Kinder, Apollo und Artemis, preist, vorzüglich aber ihn als Herrn des erhabenen Dreifusses, als Spender der Weissagungen in der Mitte des Erdbezirkes, als Besieger der einst traumsendenden Gäa verherrlicht und sich des Trostes freut, den die Menschen aus seinen Sprüchen gewinnen.

Der König hat sich in den Tempel begeben, um ihn auf die angegebene Weise zu reinigen. Plötzlich kommt ein Bote herbei, der ihn aufsucht, und ihn sogleich herbeigerufen haben will. Der Chor befragt ihn um die Ursache seiner Eile. Die Jünglinge, erzählt er, seien sammt dem Götterbilde, das sie im Griechenschiffe versteckt hielten, durch Iphigeniens List entronnen. Als das der Chor hört, stellt er sich, als glaube er diese Nachricht nicht, bedeutet ihn auch, dass der Fürst nicht mehr im Tempel sei; wohin er sei, wüssten sie nicht; er möge nur eilig seiner Spur folgen. Doch der

Bote lässt sich so schnell nicht überlisten, sondern äussert vielmehr den Verdacht, dass sie wohl selbst bei der Sache betheiligt wären, und als sie scheltend ihn auffordern, nach dem Palaste zu eilen, erklärt er, ohne bestimmte Antwort sich nicht wegbegeben zu wollen. Da er diese nicht erhält, schlägt er an die Pforte des Tempels und ruft hinein, dass man öffne und dem Fürsten melde, dass er schlimme Neuigkeiten überbringe. Da erscheint Thoas selbst mit seinem Gefolge und fragt nach dem Urheber dieses Lärms. Der Bote bekennt sich dazu, weil die Dienerinnen ihn fälschlich berichtet hätten, der Fürst sei nicht im Tempel, aus welcher Ursache, wolle er später angeben; jetzt habe er zu melden, dass Iphigenie mit den beiden Fremdlingen und dem Bilde entflohen, die Reinigung ein blosser Betrug gewesen sei. Auf die Verwunderung des Fürsten über diese Mittheilung, giebt der Bote Orestes beabsichtigte Rettung als die Ursache an. Als der König diesen Namen nennen hört und vernimmt, dass der Jüngling, der geopfert werden sollte, Orestes selbst gewesen sei, staunt er über diese wunderbare Begebenheit, wird aber vom Boten aufgefordert, ihn anzuhören und dann auf Verfolgung der Flüchtlinge zu gedenken. Thoas ist auch zum Anhören bereit und meint, entfliehen würden sie ihm nicht. Nun berichtet der Bote ausführlich, wie sie, beim Strande angelangt, wo das Schiff der Fremden vor Anker lag, von Iphigenie befehligt worden wären, zurück zu bleiben, um ihre Anordnungen zu befolgen. Sie selbst, die Fesseln der Fremden haltend, sei diesen gefolgt. Das schon habe einigen Verdacht in ihnen erregt, sie wären aber doch zurück geblieben. Dann hätten sie gehört, wie die Jungfrau, um sie zu täuschen, barbarische Zauberformeln [18]) abgesungen habe.

[18]) Wenn an dieser Stelle (V. 1337) oder in dem Chorgesange V. 180 ausdrücklich ausgesprochen wird, dass Gesang und Wort barbarisch gewesen seien, wie Jokaste auch in den Phönizierinnen, als sie die auffordernden Stimmen des Chors vernimmt, sagt, dass sie „Phönizierlaute" gehört habe: so scheint das etwas sehr unwesentliches zu sein, giebt uns aber einen Wink, wie sehr sich der Dichter gegen jedes Missver-

Das habe lange gedauert; endlich habe sie die Furcht erfasst, die Fremdlinge möchten die Jungfrau überwältigen, sie tödten und dann entfliehen. Das habe sie veranlasst, ihren Platz zu verlassen, und nun hätten sie gesehen, wie das griechische Schiff, mit fünfzig Ruderern bemannt, schon im Begriffe gewesen wäre, abzufahren. Die Jünglinge hätten vor dem Hintertheile frei gestanden; alle wären beschäftigt gewesen, das Schiff noch so lange am Strande zu halten, bis die Jünglinge mit der Jungfrau eingestiegen wären. Da hätten sie selbst sich nicht länger gehalten, hätten die Jungfrau ergriffen und sich zugleich bemüht, sich des Taues und des Steuerholzes zu bemächtigen. Ihren Zuruf, warum sie sich erfrechten, die Priesterin und das Götterbild zu rauben, habe der eine Jüngling mit den Worten erwidert, dass er ihr Bruder Orestes sei und seine einst verlorene Schwester hinwegführe. Allein sie hätten gesucht, die Jungfrau fortzuschleppen. Nun sei es zu einem Faustkampfe gekommen, aus dem sie zerschlagen geflohen wären; vom Ufer aus hätten sie zwar Steine geschleudert, aber die Gegner hätten vom Hintertheile des Schiffes aus auf sie geworfen und sie zurückgejagt. Indessen habe ein Wogensturz das Schiff wieder ans Land getrieben, so dass es fast gescheitert wäre: da sei Orestes, Iphigenie im Arme, ins Wasser gesprungen, habe die Leiter erklettert und die Schwester mit dem Bilde aufs Verdeck gebracht. Der Ruf zur Abfahrt sei erschollen, jubelnd habe die Schiffsmannschaft denselben vernommen und das Fahrzeug fortgerudert. Aber als sie zur offenen See gelangt wären, habe sich ein Wogenberg auf das Schiff gestürzt, ein Windzug es erfasst und auf den Spiegel geworfen. Alles Arbeiten dagegen habe nichts geholfen; die Wellen hätten das Schiff an den Strand zurückgetrieben. Selbst Iphigeniens flehentliche Bitte zur Artemis, ihr zu verzeihen und sie zu retten, habe keinen Erfolg gehabt; immer näher dem Strande zu sei das Schiff getrieben worden. Während

ständniss hüten musste und mit welchem Publikum er es zu thun hatte. Auch dieser Umstand wirft einiges Licht auf die Entstehung der Euripideischen Prologe.

man von allen Seiten bemüht gewesen wäre, das Schiff vor dem Scheitern zu bewahren, wäre er fortgeeilt, dem Könige Kunde zu bringen. Er möge nun mit Fesseln und Banden sich aufmachen; denn wahrscheinlich seien die Fremdlinge verloren; Poseidon zürne den Pelopiden, und daher werde er auch jetzt sowohl Agamemnons Sohn den Bürgern in die Hände liefern, als auch die Schwester desselben, die ihre frühere Rettung in Aulis so schnöde vergolten habe. Der Chor bejammert bereits den gewissen Tod beider, wenn sie in Thoas Hände fielen. Dieser fordert alle Bürger des Landes auf, theils zu Ross nach dem Strande zu eilen, theils Schnellsegler ins Meer zu ziehen, damit jede Art von Flucht vereitelt werde, und die Flüchtlinge einen schnellen und grausamen Tod fänden; den griechischen Frauen aber droht er mit späterer Bestrafung. — In dieser höchsten Noth erscheint Athene [19]) und hält den König von der beabsichtigten Verfolgung ab. Auf Loxias

[19]) Es ist bekannt, dass schon Sophokles dieses Mittel der letzten Entscheidung nicht gescheut hat. Bei Euripides ist es fast stehend geworden und hängt mit der Einführung des Prologs zusammen. Dass es in der Regel ein gewaltsames Mittel der dramatischen Oekonomie ist, scheint nicht zu bezweifeln. Weniger auffallend ist es in unserer Tragödie, und auch darin liegt ein Vorzug derselben. Die Erscheinung der Gottheit geht wie im Sophokleischen Philoktet fast mit Nothwendigkeit aus der tragischen Entwickelung hervor. Hätte der Dichter das Stück durch die Ermordung des Königs beendigt, wie der tragische Dichter, den Pacuvius nachgeahmt hat, so wäre er in offenen Widerspruch mit seiner dramatischen Anlage gekommen, oder er hätte gleich anfangs dieselbe anders gestalten müssen; dann wäre aber auch der beruhigendste Theil der Tragödie verloren gegangen. Hätte er aber durch Thoas zustimmendes Benehmen der Tragödie einen versöhnlichen Ausgang gegeben, so würde ein grosser Theil des Gegensatzes zwischen griechischer und barbarischer Denkart verschwunden sein, und es fragt sich von dieser Seite überhaupt, ob es dem Dichter auch nur gestattet sein konnte, einen solchen Ausgang eintreten zu lassen. Wäre die Flucht an sich gelungen, so wäre der Ausgang nicht tragisch, und wäre die Flucht wirklich verhindert worden, so hätte der Dichter umsonst und unnützer Weise einen grossen dramatischen Aufwand gemacht. Dass Athene, die Schutzgöttin Athens, den Conflict zu völliger Lösung brachte, lag im Sinne des Mythos und im Geiste des Atheniensischen Patriotismus

Befehl sei Orestes hierhergekommen, um seine Schwester nach Argos und das heilige Bild in ihr, der Göttin, Gebiet zu bringen, damit er von seinen Leiden befreit würde. Das sei ihr Wille. Poseidon aber habe aus Gunst für sie den Orestes bereits über die beschwichtigten Meereswogen hinweggeführt. Dem geretteten Orestes ruft die Göttin, weil er ihren Ruf wohl vernehmen könne, zu, er solle das Bild nach Halä bringen, dasselbe dort in einem neu zu errichtenden Tempel aufstellen und nach der Taurischen Göttin und nach seinen Irrsalen durch Griechenland hin benennen. Zugleich zeichnet sie den heiligen Brauch vor, unter welchem künftig das Volk Orestes gänzliche Sühnung feiern solle. Iphigenien aber kündet sie ihren künftigen Priesterdienst an den heiligen Brauronischen Hügeln an, wo sie auch feierlich begraben und nach ihrem Tode durch Weihgeschenke geehrt[20]) werden solle. Endlich giebt sie gerechten Spruches halber den Befehl, dass auch die Heimkehr der Dienerinnen Iphigeniens erfolgen solle, wie sie ja den Orestes selbst durch ihre Stimme einst im Areopag gerettet habe. Mit diesen Befehlen entlässt sie den heimkehrenden Orestes; dem Könige legt sie die Zurückziehung der Heeresmacht ans Herz. Thoas verspricht, seinen Zorn aufzugeben und dem Götterwillen zu folgen. Die Fliehenden mögen glücklich mit dem Bilde nach Griechenland gelangen. Auch die Dienerinnen wolle er entsenden und alle Verfolgung einstellen. Die Göttin lobt diesen Entschluss, weil Götter und Menschen dem Schicksal unterthan seien; sodann gebietet sie den Lüften, Orestes zu Schiff nach Athen zu geleiten; sie selbst wolle als Beschützerin des Bildes ihrer Schwester Artemis mit dem Schiffe ziehen. Der Chor wünscht den Geretteten günstige Fahrt und dauernde Gunst des erlangten Glückes,

---

[20]) An diese zu Euripides Zeiten im Tempel der Taurischen Artemis zu Halä, einem Attischen Küstenorte, Euböa gegenüber, in der Nachbarschaft des mit einem uralten Artemistempel versehenen Brauron, noch bestehenden Verehrung eines Bildes von Holz, das Orestes aus Taurien weggeführt haben soll, knüpft der Dichter seine Tragödie unmittelbar an. — Zu passender Vergleichung dient Sophokles Oedipus in Kolonos.

gelobt auch, über die Verheissung der Heimkehr erfreut, nach Athenes Befehl zu handeln. Ein kurzes Gebet zur erhabenen Siegesgöttin um ununterbrochenes Lebensglück beschliesst die Tragödie. —

Aus diesem Gange der tragischen Handlung geht zuerst deutlich hervor, in welchem mythischen Zusammenhange die beiden Iphigenien des Dichters zu einander stehen. Dass der Zeitfolge nach, in der sie gedichtet worden sind, die Taurische Iphigenie vor die Aulische zu stehen komme, haben wir bereits (s. S. 218) angedeutet. Daraus würde nun ebensowenig folgen müssen, dass beide Tragödien in keinen mythischen Nexus mit einander gesetzt werden dürfen, als diese Folgerung in Bezug auf die beiden Oedipen des Sophokles und auf dessen Antigone zulässig ist (s. S. 112 f.). Entscheidend allein für diese Frage wäre es, wenn in der Taurischen Iphigenie mythische Andeutungen vorkämen, die jeden derartigen Verbindungsversuch zurückwiesen. Dass das wirklich der Fall sei, wird nun auch behauptet, und es geziemt sich, diese Behauptung wenigstens im Vorbeigehen zu betrachten. Sie hat ihren Hauptrepräsentanten in Gruppe, der sie namentlich gegen Böckh aufstellt, welcher voraussetzt, es sei zwischen den beiden Iphigenien keine Abweichung in der Fabel (Ariadne S. 532). Dagegen ist Gruppe bemüht, durch eine weitläufige Vergleichung der Differenzen, die hinsichtlich des Mittelpunktes der Fabel, der Opferung Iphigeniens in Aulis, zwischen den beiden Tragödien stattfinden, deshalb nachzuweisen, damit er dadurch seine Behauptung, Euripides sei nicht der Verfasser der Aulischen Iphigenie, unterstützen kann. Er hat nun zwar diesen Zweck nicht erreicht, wie auch Ludwig in der Vorrede zur Stuttgarter Uebersetzung des Euripides S. 170 darthut, der jedoch mit Gruppe die Verschiedenheit der mythischen Grundlage der beiden Stücke anerkennt; den Beweis aber, dass beide Tragödien merkbar im Mythos von einander abweichen, scheint er uns mit Geschick und Erfolg geführt zu haben, wenn wir auch manches anders zu fassen uns veranlasst finden als er. Wer den Gedankengang der

Aulischen Iphigenie, wie wir denselben früher dargestellt haben, mit dem Inhalte der Taurischen Iphigenie vergleicht und besonders die von uns durch den Druck hervorgehobenen Stellen beachtet, wird auch ohne weitere Auseinandersetzung von unserer Seite sich mit Gruppes Ansicht befreunden, sich aber dabei über solche Abweichungen des Dichters nicht sehr verwundern. Gruppe meint freilich, ohne jedoch einen besonderen Grund dafür anzugeben, Euripides müsste die Aulische Iphigenie vor der Taurischen gedichtet haben[22]), wenn er der Dichter beider Tragödien wäre, hätte sich aber dann in der Taurischen vom Mythos durchaus nicht so weit entfernen können: allein wir glauben, wie bemerkt, dass wahrscheinlicher jedenfalls die Taurische Iphigenie die frühere sei. Er ist ferner der Ansicht, dass man, um die Abänderung zu erklären, nicht auf die Euripideische Helena als analoges Beispiel verweisen dürfe: allein wir meinen, dass gerade das Beispiel Euripideischer Gewandtheit im Mythengebrauche, wie er in dem Orestes, der Helena, der Elektra und in den beiden Iphigenien selbst hervortritt, recht schlagend zeigen könne, wie der Dichter seine Mythenstoffe behandle. Er ist endlich der Meinung, dass man den Grund zu einer solchen Abweichung in der Behandlung des Mythos nicht einsehe; allein wir möchten geradezu behaupten, dass, hätte der Dichter eine Aulische Iphigenie zuerst geschaffen mit einem Schlusse, in welchem die Göttin, nach Andeutung des von uns (s. S. 236) mitgetheilten Aelianischen Fragments, dem Agamemnon die Rettung seiner Tochter angekündigt hätte, er entweder gar keine Taurische Iphigenie oder nur eine solche schreiben konnte, wie wir sie jetzt haben, mit bedeutender Umgestaltung

---

[21]) Sollte jemand glauben, dass der Inhalt der mythischen Erzählung den Dichter zuerst an die Darstellung der Aulischen Iphigenie gewiesen habe, so würde er sich jedenfalls einer auffallenden Unkunde der Art und Weise, wie Euripides in der Benutzung des Sagenstoffes verfuhr, namentlich auch, in welcher Ordnung er die auf uns gekommenen Tragödien gefertigt hat, schuldig machen, nicht zu gedenken, dass er dabei gar nicht an Sophokles Antigone und an die beiden Oedipen dächte.

nämlich des Mythos. Das ist aber noch einleuchtender, wenn wir annehmen, dass die Taurische Iphigenie vor der Aulischen gedichtet worden sei. Er hat sich bei Verabfassung jener offenbar noch nach dem Hauptstocke des Mythos gerichtet, wie ihn bereits Aeschylus, der jedoch ebenfalls schon manche Seite der uralten Sage theils bei Seite liegen liess, theils veränderte, dramatisch verarbeitet hatte. Dieser Mythos setzt nothwendig die Opferung Iphigeniens als Thatsache voraus, wie nicht bloss Klytämnestra im Aeschyleischen Agamemnon, nachdem sie diesen mit Kassandra getödtet hat, als hauptsächliche Rechtfertigung ihrer Frevelthat angiebt, sondern auch Elektra, die in den Choephoren gegen den Orestes seine Schwester die „geopferte" nennt, und der Chor im Agamemnon, der von einem ruchlosen Opfer als Anfang des bittersten Hasses der Klytämnestra spricht, wissen das nicht anders. Auch die verloren gegangene Trilogie des Aeschylus „Iphigeneia," über deren wesentliche Bestandtheile Welcker und Droysen (s. Des Aischylos Werke, Fragmente. S. 501 ff.) einig sind, stützt sich auf diesen den Kyprien entlehnten mythischen Stoff. Auch Sophokles weiss in seiner Elektra nur von einer Opferung Iphigeniens in Aulis. An dieser Grundlage der Fabel hält auch Euripides in seiner Taurischen Iphigenie fest und erlaubt sich nur diejenigen Veränderungen in den Nebenpartien des Mythos, die seiner weiteren dramatischen Tendenz zusagten. Später aber, wo ihn die Lust ankam, eine Aulische Iphigenie zu schaffen, folgt er einer anderen Richtung der Sage, wie er ja auch im Prolog (V. 20) einen Zug derselben benutzt hat, den weder Aeschylus noch Sophokles kennen oder berücksichtigen [23]). Dass, wie Ludwig meint, „derjenige Zuschnitt der Fabel," der in der Aulischen Iphigenie herrschte, als die „vollendetste Form" derselben betrachtet werden müsse, lässt sich schwerlich behaupten, wenn er auch der mildeste und menschlichste sein möchte.

[23]) Wer sich recht klar machen will, wie die Dichter selbst mit historischen Stoffen zu verfahren das Recht haben, darf nur an Schillers Tragödien denken, namentlich an Don Carlos, Maria Stuart, Wallenstein.

Warum nun aber Euripides in seiner Taurischen Iphigenie an dem älteren Mythos festhält, lässt sich ohne Schwierigkeit aus der dramatischen Absicht erklären, die er bei Verabfassung dieser Tragödie hatte. Wir haben S. 241 den Grundgedanken der später gedichteten Aulischen Iphigenie kennen gelernt[24]), so wie er aus der Hülle der ihn umkleidenden Fabel sich allmählich entfaltet. Der Standpunkt, von dem aus der Dichter denselben geschaffen und dramatisch in das Leben eingeführt hat, ist ein in sittlich-religiöser Hinsicht so freier und edler, in nationaler Beziehung so begeisternder, durch psychologische Einsicht und dramatische Kunst so hervorragender, dass kaum eine andere Tragödie des Dichters dieser an die Seite gestellt werden kann, und wir bei allem Zweifel an der Richtigkeit der Gruppe'schen Ansicht, als sei die Aulische Iphigenie vielleicht ein Werk des Sophokles oder eines seiner Nachahmer, es doch natürlich finden, wenn jemand durch sie an Sophokleische Kunst und Lebensanschauung erinnert wird. In diesem Standpunkte des Dichters, der auf

---

[24]) Der Verfasser der Anzeige unserer ersten Abhandlung in den Jahrb. f. Philol. u. Pädag., 62. Bd. 3. Heft (1851) hat ausser mehreren treffenden Bemerkungen auch die Ansicht ausgesprochen, dass der Gegensatz, in welchen Iphigenie durch den von uns behaupteten Grundgedanken gestellt werde, in der Tragödie nicht hinlänglich enthalten sei; denn weder Agamemnon, noch Achilles, noch selbst Klytämnestra machten einen wirklichen Versuch, dem Spruche des Sehers das Opfer mit Gewalt oder List zu entziehen etc. Er stellt sodann selbst den Grundgedanken so auf, dass dieser Gegensatz wegfällt: „Der Zorn der Götter, durch Missachtung erregt, wird durch die für Vaterland und die Ihrigen sich aufopfernde Liebe gewendet und diese selbst durch die Götter durch himmlische Verklärung gelohnt." Dadurch wird allerdings eine einfachere Idee gewonnen, die sich aus der dramatischen Entwickelung leicht und ungezwungen ergibt; allein, wenn wir erwägen, dass Achilles noch bis zum letzten Epeisodion bereit ist, der Göttin das Opfer mit Gewalt zu entreissen und dass an Agamemnons listigem Versuche, die zum Opfer bereits bestimmte Tochter fern zu halten vom Lager, sich die ganze Exposition des Stückes anknüpft, so möchten wir doch fragen, ob die dramatische Anlage und Entfaltung die Beseitigung dieser tragischen Elemente aus der Bestimmung des Grundgedankens erlaube.

eine spätere Lebensperiode desselben hindeutet, liegt zugleich die Erklärung für die von ihm befolgte Richtung in der Auswahl unter den vorhandenen Bestandtheilen der Sage. Dasselbe ist der Fall in der Taurischen Iphigenie. Wir suchen deren Tendenz weder in dem Erkennen der beiden Geschwister, wie Schlegel andeutet, Gruppe behauptet, noch in dem Wiederfinden und Wiedererkennen der Iphigenie und des Orestes und in der Entführung der Schwester durch Orestes aus Taurien nach Hellas, wie Ludwig, die Idee erweiternd, annimmt. Vielmehr treten wir der Ansicht derjenigen Beurtheiler bei, die, wie Weber und Otto Jahn, die Entführung des Artemisbildes aus Taurien nach Griechenland zum Mittelpunkte der Tragödie machen. Das geht schon theils aus dem Inhalte des behandelten Mythos, theils aus der Stellung des Dichters zum Volksglauben hervor. Es ist eine jetzt fast allgemein anerkannte Thatsache, dass Euripides mit den Mythenstoffen seines Volkes ziemlich frei schaltete und waltete und die einzelnen Mythen wie Themen behandelte, über die er nach Bedarf und nach den Umständen variirte. Als beweisende Beispiele dafür werden in der Regel Tragödien angeführt, wie die bereits genannten, wie Orestes, Helena, Elektra. Allein man würde sehr irren, wenn man diese von ihm in Anspruch genommene dichterische Freiheit so weit ausdehnen wollte, dass man behauptete, er habe auch die Centralpunkte der bekanntesten und angesehensten Mythen beliebig angegriffen und umgestaltet oder gar verunstaltet. Wer seine Phönizierinnen genauer betrachtet, wird zwar eine grosse Willkür in der dramatischen Oekonomie, zu der er die Oedipussage benutzte, finden, allein der Hauptinhalt dieses Mythos ist doch im wesentlichen unberührt geblieben. Und so ist es auch mit der Pelopidenfabel. Während er Seitenpartien und Nebenumstände nach Belieben behandelt, wie das eben in den obenerwähnten Tragödien der Fall ist, bleibt er in der Hauptsache doch der ursprünglichen Sage getreu und musste ihr auch getreu bleiben, weil der Volksglaube unmittelbar daran haftete. Die Orestie des Aeschylus, die verloren gegangene Trilogie desselben

Dichters, unter dem Namen „Iphigeneia," fand er als dramatische Träger der ursprünglichen Fabel vor. Wesentliches hat er daran nicht verändert; in einer Tragödie, wo sich die Erlösung des Pelopidenstammes von dem auf ihm ruhenden Fluche mit der gänzlichen Sühnung des Orestes abschloss, musste er der allgemeinen religiösen Vorstellung seines Volkes folgen, und diese knüpfte an den in den bestehenden Religionscultus vielfach verzweigten Dienst der Artemis so bestimmt an, dass eine Tragödie, welche diese Verknüpfung willkürlich gelockert hätte, anstatt zu gefallen, nur Tadel gefunden hätte, wie er in anderer Hinsicht dem Dichter nicht selten zutheil geworden war. Hatte nun Aeschylus in seiner Orestie in grossartigen Zügen den Triumph eines neueren, menschlicheren Cultus gefeiert, wie er in den Geschicken des letzten Sprosses eines ähnlichen Hauses glänzend hervortrat, hatte auch er schon in der erwähnten Trilogie „Iphigeneia" den Eintritt dieser glücklicheren Periode mit dem Schicksale der Iphigenie und dem Dienste der Artemis in Verbindung gebracht: so konnte sich Euripides um so weniger davon entfernen, als noch zu seiner Zeit das Andenken an den Sturz des alten grausamen Dienstes durch symbolische Handlungen an mehr als einem Orte begangen wurde. Es harmonirt dies auch recht gut mit der religiösen Denkungsart des Dichters, die alles unnatürliche und unmenschliche aus dem Göttercultus entfernt, indem sie es nicht den Göttern, sondern den Menschen, die sie verehren, zurechnet, wie er diese Ueberzeugung der Priesterin der Artemis selbst in den Mund legt. Indem er aber den Unglücklichen die lang entbehrte und lang gesuchte Ruhe finden lässt in dem letzten Akte des Gehorsams, den ein fluchbeladener Mensch, wie Orestes war, dem Willen der Götter dadurch leistet, dass er das durch Menschenopfer befleckte Bild der Artemis den Barbaren entführt, verwebt er damit das Wiedersehen zweier Geschwister, in denen der erloschene Glanz des Pelopidenstammes sich verjüngen sollte. Mit der Artemis, die unter dem Namen

Iphigenie verehrt und wegen ihres Sitzens auf einem Stier *Ταυροπόλος*, „die auf einem Stiere sitzende", oder *Ταυρική*, „die Göttin des Stieres" genannt, aus Taurien nach Griechenland zu menschlicherem Dienste wandert, lässt die Sage Iphigenie, die Tochter Agamemnons, aus ihrem priesterlichen Dienste zurückkehren oder vermag vielmehr beide, die Göttin und die Königstochter, nicht von einander zu trennen. So überlieferte der Mythos, so glaubte es das Volk, so war es dem dramatischen Interesse vollkommen angemessen.

Die künstlerische Thätigkeit, mit der Euripides dieses Interesse verfolgte, wird von neueren Beurtheilern der Tragödie in sehr auseinandergehender Weise gewürdigt. Die einen halten die Tragödie für eine mittelmässige, in Darstellung sowohl der Charaktere, als der Leidenschaften, theilen der Wiedererkennung der Geschwister nur eine flüchtige Rührungskraft zu und wollen die Spannung der Theilnahme, welche die Flucht der Geschwister hervorbringt, nicht hoch anschlagen. So Schlegel, der jedoch im Verhältniss zu Gruppes Aussprüchen über den dramatischen Werth der Taurischen Iphigenie noch mild urtheilt. Letzterer (Ariadne S. 399 ff.) findet in dem Traume der Iphigenie eine Erfindung von allzu handgreiflicher Absicht, um das folgende zu heben, erklärt die Vorbereitung „einer folgenden Verwickelung" durch die Angabe, dass Strophios zur Zeit der Aulischen Opferung noch keinen Sohn hatte, für ungeschickt, plump und frostig und über die Massen unpoetisch, sieht in der Anordnung des Todtenopfers Orestes eine sehr starke und ungeschickte Nachahmung der Elektra des Sophokles und in der „Hinzielung auf den Gegensatz, dass Orestes nicht todt ist," wiederum etwas „handgreifliches." Er tadelt ferner die „lange, wohlgesetzte" Rede des Hirten, nennt die Beschreibung von Orestes Wahnsinn nichts weniger als natürlich, betrachtet die wiederholte Anspielung auf Orestes Tod als etwas „sichtlich und hölzern," findet in den tadelnden Worten der Jungfrau, dass Artemis Blutbefleckte nicht bei ihren Opfern haben wolle und doch selbst Menschenopfer fordere, ungeschickt und undramatisch

und greift mit besonderer Strenge die Erkennungsscene an, die er in ihrer stichomythischen Form mehr einer Katechisation, als einem Dialoge vergleicht und deren Verzögerung er sich bloss durch die beabsichtigte Herbeiführung einer langen Reihe frostiger Andeutungen erklären kann. Den Wettstreit der Freunde macht nach seiner Meinung der Dichter höchst kalt ab, die Erneuerung desselben scheint ihm ganz misslungen und die Versuche Iphigeniens, den Bruder zu prüfen, ob er auch der wirkliche Orestes sei, langweilig. Dass die Tragödie nicht mit der Erkennungsscene geschlossen wird, dass „eine ganz neue Verwickelung eintritt, die mit dem vorausgesandten nicht zusammenhänge," kann Gruppe, besonders da er „Goethes Stück im Gedächtniss hat," nicht begreifen und beschliesst die Reihe seiner Angriffe mit den Worten, dass „das Stück zwar nicht uncharakteristisch für den Dichter, aber leider nur schwach, äusserst schwach, und fast entschieden unpoetisch sei, trotz dem Range, den Aristoteles ihm anzuweisen scheine." Weit billiger urtheilen Männer, wie Gottfried Hermann, Wilh. Weber, Ottfr. Müller, Bernhardy, O. Jahn, Ludwig, Schöne u. a., die freilich keine Veranlassung zu solchem harten, selbst der Form nach auffallendem Tadel in dem Bestreben hatten, die „Taurische Iphigenie" recht tief herabzusetzen, damit die „Aulische" um so mehr in ihrem durch und durch als vortrefflich dargestellten Werthe dem Euripides abgesprochen werden konnte. Wir sind durchaus nicht blind für die dramaturgischen Schwächen des Dichters, wir glauben aber vor allem, dass man die Goethesche „Iphigenie" ganz vergessen muss, wenn man die Euripideische billig beurtheilen will; wir glauben ferner, dass wenige Stücke des Dichters eine so wohl berechnete, bis in jede Einzelnheit sorgfältig verfolgte Oekonomie und eine so gut motivirte Entwickelung besitzen, was bei Euripides hoffentlich eben so wohl als ein Vorzug betrachtet werden muss als bei Goethe;[25]) wir

[25]) Wie Goethe selbst über das Motiviren dachte, erhellt aus Eckermanns Gesprächen Th. I. (Leipz. 1837) S. 187 ff. Er legt dort

sind ferner der Ansicht, dass die tragische Handlung sicher und fest ihrem Ende zuschreitet und nicht bloss einen äusserlich, sondern auch innerlich befriedigenden Schluss findet. Iphigeniens Traum, das wiederholte Zurückkommen auf ihren Bruder malen uns gewiss zart und innig die beständige Beschäftigung der einsam stehenden Schwester mit dem Bilde des geliebten, so oft und so heiss ersehnten Bruders; die Erzählung des Hirten spannt nicht nur die Theilnahme an dem Erscheinen der beiden Jünglinge, sondern ist auch an sich so interessant und lebendig, schildert überdies die Lage des unglücklichen Orestes so natürlich und den gewöhnlichen Aeusserungen eines solchen Seelenzustandes so angemessen, dass dieser Theil des Dramas gerade als einer der vorzüglicheren betrachtet werden muss. Die Erkennungsscene ist keineswegs zu weitläufig oder gar weitschweifig, und der Antheil stumpft sich bis dahin, wo die Erkennung selbst erfolgt, mit nichten ab, die Prüfungsscene aber, die ihr folgt, führt uns so ungezwungen in die Räume des Mycenischen Königspalastes und in das kindliche Leben der Geschwister zurück, dass wir diese Scene, die überdies eine schöne

---

den Motiven in Gedichten eine so grosse Wichtigkeit bei, dass er behauptet, die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichtes bestehe in der Situation, in den Motiven. Es erläutern sich diese Worte im Laufe des Gesprächs durch das, was Goethe über Schiller sagt: „Und wie er überall kühn zu Werke ging, so war er auch nicht für vieles Motiviren." Das belegt er durch ein Beispiel aus dem Wilhelm Tell, in den er durch seinen Einfluss auf Schiller das Motiv gebracht hat, dass Gessler erst dann zum Schusse auffordert, als der Knabe die Kunst seines Vaters rühmt. Dann fährt er fort: „Dass ich dagegen oft zu viel motivirte, entfernte meine Stücke vom Theater." Finden wir es bei Schiller natürlich, dass er, der ein enthusiastischer Dichter war, nicht ängstlich mit Anlage und Oekonomie einer Dichtung verfährt, so müssen wir es bei Euripides, der auch zu den enthusiastischen Dichternaturen gehört, verdienstlich finden, dass er bei aller Freiheit und Beweglichkeit seiner Kunstrichtung doch ein Kunstmittel so genau beobachtete, was ein so contemplativer Geist wie Göthe für so nothwendig erklärt. Freilich gewöhnten den alten Dichter auch seine philosophische Bildung und die Forderungen seiner Zeit zu solcher Sorgfalt.

Analogie im Homer hat, um so mehr vermissen würden, wenn sie nicht da wäre, als sie einem Zweifel begegnet, der selbst in dem ungebildeten Zuschauer leicht entstehen konnte. Nach der Erkennungsscene nimmt das dramatische Interesse ungeachtet des allerdings etwas ausgedehnten Dialogs nicht ab,[26]) sondern wächst vielmehr von selbst; denn mit unserer Freude über das Wiederfinden der Geschwister verbindet sich sogleich die Besorgniss über ihr ferneres Geschick, das nun so eng mit dem Unternehmen des Orestes verknüpft ist, und steigert sich in naturgemässer Weise bis zur Katastrophe. Selbst die drastische Beschreibung des Hirten von den Ereignissen bei der Abfahrt, die Euripides selbst mit richtigem Gefühle vor dem Tadel der Unzeitigkeit und Ausdehnung durch V. 1322—1326 gerettet hat, erfüllt uns noch einmal mit Furcht und Angst vor dem Misslingen des eingeleiteten und der Entscheidung so nahe gerückten Planes. Dass dieser auf einer List beruht, um derentwillen Iphigenie selbst sich anklagt, hat längst seine Rechtfertigung durch die sittliche Ansicht der Griechen gefunden und entschuldigt sich im Sinne des Griechen noch mehr da, wo der Betrug an dem Barbaren ausgeübt wird; auch ist es bekannt, dass selbst Sophokles, ja sogar Aeschylus, das dramatische Mittel der List nicht verworfen haben. Ueberhaupt ist es eben unerlässlich, dass sich der Beurtheiler einer griechischen Dichtung auf griechischen Standpunkt versetze, sich von griechischen, nicht von modernen Anschauungen leiten lasse.[27])

---

[26]) Es mag der Dichter allerdings diese Stichomythien etwas zu weit ausgedehnt haben; allein ohne dramaturgischen Zweck hat er das auch nicht gethan. Sollte es denn aus der allmählichen Entfaltung der gegenseitigen Mittheilungen nicht deutlich genug hervorgehen, dass diese Zögerung, dass dieses Hinziehen des Gesprächs nichts anderes ist, als die Scheu der Jungfrau, zu dem Momente zu gelangen, wo sie die ganze Geschichte ihres unglücklichen Vaterhauses klar vor sich sieht?

[27]) Während wir neueren eine Art von kritischer Befriedigung darin finden, dass wir an jeder Einzelnheit rühren, sie nach allen Seiten hin kehren und wenden und sehen, ob etwas daran zu tadeln ist, dem Recensenten gleich, dem Uhland nicht eben die gelindeste Strafe

Befolgen wir diesen Grundsatz nicht allein in den von uns angegebenen einzelnen Punkten, die durch unsere Anmerkungen zu der Darstellung des Gedankenzusammenhangs, sowie durch die nachfolgende Würdigung der Charaktere ihre Ergänzung erhalten, sondern auch in der Betrachtung des engen Zusammenhangs, in welchem das nationale und religiöse Interesse in dieser Tragödie mit dem individuellen und sittlichen steht, so werden wir die gegenseitige Durchdringung dieser zwei Elemente mit ganz anderen Augen ansehen, als es der Fall sein wird, wenn wir beide trennen und als bloss nebeneinanderstehend betrachten, oder gar das dramatische Ganze in seine Bestandtheile anatomisch zerlegen und nun mit bloss prüfendem Blicke betrachten, was uns gesund daran zu sein dünke, was nicht. Der Tadel, der dem Dichter wegen seiner Tragödie gemacht werden kann, trifft diese nicht allein; es ist derselbe, der sich über die meisten seiner Schöpfungen aussprechen lässt, bekanntlich aber nicht bloss in seiner

angethan wissen will, betrachtet der antike Kunstrichter mit einfachem und scharfem Blicke, aber mit grossem Sinne das Kunstwerk, über das er urtheilen will, und rügt daran nur das wirklich verfehlte. Es ist bekannt, dass Aristoteles in seiner Poetik XVI 1—8, wo er von der schönsten Art der verwickelten Fabeln spricht, auch der Erkennungsscene in der Taurischen Iphigenie gedenkt. Er rechnet sie unter die vom Dichter erfundenen und darum kunstlosen Erkennungen und bemerkt dazu: „Sie offenbart sich durch den Brief, er aber giebt Kennzeichen an, die dem Dichter belieben, aber nicht der Fabel.“ Dass sie sich durch den Brief zu erkennen giebt, nennt er eine aus der Handlung hervorgehende und rühmt sie als die schönste Art der Erkennung, weil darin das Erstaunen durch das natürliche erzeugt wird; denn es sei natürlich, dass sie noch einen Brief mitgeben will. Dass Orestes aber sich noch anderweitig legitimiren muss, billigt er nicht, weil er bereits gesagt hat, dass die Erkennung durch Kennzeichen aus Rathlosigkeit gebraucht wird. Er bricht aber dennoch nicht sofort den Stab über sie, sondern sagt nur: „Diese Kennzeichen streifen nahe an den gedachten Fehler; denn er konnte ja auch einige Kennzeichen an sich tragen,“ Hartungs Lehren der Alten über die Dichtung commentirt das Kapitel, zu dem diese Aeusserungen gehören, und deutet mit Recht auf Lessings „Nathan“ als auf ein Muster einer auf Umschwung und Erkennung beruhenden Tragödie hin. —

Persönlichkeit, sondern vor allem in der Stellung begründet liegt, die er, der denkende, geistvolle, phantasiereiche und vorwärtsstrebende Mann, zur Bildung, Religion und Sitte seiner Zeit einnahm. Nach der gerechteren Würdigung, die dem Euripides endlich einmal zutheil geworden ist, ist es weder erlaubt, seine durch jene Verhältnisse bedingten Schwächen zu verkennen, noch die Verdienste und Vorzüge unbeachtet zu lassen oder herabzuwürdigen, die er in der That und nach vielen Seiten hin gehabt hat. Wenn aber von seinen dramatischen Fehlern gesprochen wird, so darf man sie nicht am meisten in der Taurischen Iphigenie suchen und finden wollen, die vielmehr in vieler Hinsicht freier davon ist, als manche andere, der ein günstigeres Urtheil zutheil geworden ist[28]).

Wir wenden uns nun zu den Charakteren, die jedenfalls zu den reinsten und besten gehören, die Euripides in sittlicher Hinsicht gebildet hat, wenn sie auch weniger durch Selbstbestimmung und Autonomie, als dadurch, dass sie die Träger eines tragisch waltenden Geschickes sind, durch ihre Seelenzustände und zum Theil wenigstens durch das Pathos, das in ihnen lebt, für sich einnehmen. Denn dass Iphigenie von einem solchen durchdrungen ist und beherrscht wird, in dieser Hinsicht also ein psychologisches und individuelles Interesse erregt, wird sich nicht bezweifeln lassen. Sie ist offenbar eine der schönsten dramatischen Gestalten, die im Alterthume die schwesterliche Liebe repräsentiren, und man muss es dem Dichter hoch anrechnen, dass er im Stande war, nach einer Sophokleischen Antigone und Elektra, eine so begeisterte Schwesterliebe darzustellen, wie wir sie in dieser Iphigenie besitzen.

---

[28]) Die Exposition der Tragödie geht bis zu Vers 122; von da entwickelt sich die Handlung bis zur Erkennung, welche die Peripetie bildet, also bis zu V. 827; daran schliesst sich die weitere Entwickelung bis zur Katastrophe, die mit Vers 1284 eintritt, der den Anfang der Exodus enthält. Die einzelnen Theile der Tragödie stehen also in demselben Ebenmasse zu einander, wie in der Aulischen Iphigenie.

Vom Anfange der Tragödie an bis zum Schlusse derselben ist die Liebe zu dem Bruder der Hebel alles dessen, was sie fühlt und thut[29]). In dieser Liebe findet der Traum seine Bedeutung, den sie mittheilt; auf sie beziehen sich die rührenden Klagen gegen die griechischen Frauen; von ihr geht ihre plötzliche Erbitterung gegen die griechischen Fremdlinge aus. Dieselbe Liebe ändert aber auch auf einmal wieder ihre Stimmung, als sie der Jünglinge ansichtig wird und der Schwester gedenkt, die solche Brüder verlieren muss, treibt sie an, nach Namen und Vaterland der beiden Opfer zu forschen, um zu erfahren, ob ihr Traum wahr sei, und, als sie die Nichtigkeit desselben erfährt, den einen der zum Tode bestimmten Griechen zu retten, damit sie dem Bruder Kunde von sich gebe. Wie leidenschaftlich wird sie erregt, als sie die Ueberzeugung gewinnt, dass Orestes ihr Bruder sei; wie zärtlich schmiegt sie sich an ihn; wie wechselt Freude und Wonne des Wiedersehns und Wiederfindens mit Furcht und Besorgniss, dass ihr der Gefundene wieder entrissen werden könnte, in ihrer tief bewegten Brust! Und wie ist von dem Momente des gewissen Erkennens an all ihr Denken und Thun nur darauf gerichtet, ihn und sich mit ihm zu retten; ja wie fest entschlossen ist sie, selbst unterzugehen, um nur dem geliebten Bruder Freiheit und Glück wieder zu geben. Ihre Liebe zum Vaterlande, ihre Sehnsucht nach demselben wurzelt vorzugsweise in diesen schwesterlichen Gefühlen. — Weniger bestimmt und schön gezeichnet ist Orestes, dessen Inneres noch unstät umher getrieben wird, theils von der Verfolgung der Erinnys, deren Angriffen er unaufhörlich ausgesetzt ist

[29]) Rinne (Goethes Iphigenie auf Tauris S. 50) findet den Haupt- und Grundzug des Charakters der Euripideischen Iphigenie darin, dass sie der Einheit und Idee des Euripideischen Dramas gemäss, „dass nur, wer mit den Göttern muthig gegen das Missgeschick ankämpft, auch Anspruch auf Errettung aus demselben hat", vor allem alles das sinnt, denkt und thut, was auf ihre Errettung abzielt. Wie unsere Ansicht über die Tendenz dieser Euripideischen Tragödie eine ganz andere ist, als Rinne sie darstellt, so musste auch unsere Betrachtungsweise der Iphigenie zu einem anderen Resultate gelangen.

und unterliegt, theils von dem energischen Drange nach völliger Erlösung aus seinem beklagenswerthen und unerträglichen Zustande. Von einem Pathos also, das sich unmittelbar und mit gänzlicher Gewalt oder aus einer selbständigen Individualität hervordrängte, kann bei ihm, dem Unfreien, am wenigsten die Rede sein; hierin steht er selbst dem Pylades nach. Desto interessanter sind die einzelnen Situationen, in denen der Dichter ihn dergestalt hervortreten lässt, dass die ursprüngliche Anlage seines Charakters oft plötzlich und in so würdigen und glänzenden Zügen aufleuchtet, dass dadurch die Theilnahme für sein grausenhaftes Geschick ausserordentlich gesteigert wird, das in den Scenen, wo alle Unsicherheit und Zerrissenheit seines inneren Wesens deutlich wird, wie ein drohendes Gewitter über sein Dasein hereinragt. Wer diesen Wechsel der Seelenzustände in der dramatischen Darstellung des Orestes dem Dichter zum Vorwurfe machen wollte, anstatt ihm gerade deswegen gebührende Anerkennug zu zollen, würde eine der besten Seiten seines Talentes geradezu unbeachtet lassen. Jener Orestes, der bei Aeschylus, getreu der Mahnung einer heiligen Pflicht, zu der des Gottes Spruch ihn selbst aufmunterte, am Grabe des Vaters schwört, sein Blut zu sühnen durch den Fall seines Mörders und seiner Mörderin und, von der Mutter Bitten unberührt, mit festem Sinne ihr zuruft:

„Du erschlugst, den du nicht durftest! Gleiches leide jetzt!"

jener Orestes, der bei Sophokles das Orakel zu Pytho anfleht, um zu erfahren, wie er seinen Vater rächen soll und der zuerst die flehende Mutter und dann ihren Buhlen mitleidslos schlachtet: er tritt uns auch in der Euripideischen Gestalt unverkennbar entgegen, wenn er mit festem Muthe dem Tode ins Auge schaut oder von sich sagt, er habe des Todten Richteramt übernommen, oder mit gänzlicher Resignation in sein Schicksal spricht:

„Mich tödte, wer da will!"

und den klagenden Frauen zuruft, sie sollten lieber jauchzen, dass er sterben müsse. Auch in der Erzählung, dass er, vor

Phöbus Altar hingestreckt, laut geschworen habe, er werde die Bande seines Lebens zerreissen, wenn Phöbus ihn nicht aus seinen Qualen retten wollte, tritt dieser entschlossene, männliche Sinn hervor und zeigt sich ebenso deutlich in dem Entschlusse, den Landesfürsten zu morden, um seine Schwester zu retten. Noch lebendiger charakterisiren ihn von dieser Seite die Momente, wo er den Kampf mit den Hirten und den Dienern des Fürsten muthig beginnt und rasch mit der Schwester in das Meer springt, um diese auf das Schiff zu bringen. Freilich contrastirt mit diesen Zügen die Unsicherheit, die sich in seinem Innern über die Wahrhaftigkeit der Göttersprüche regt, denen er bald misstraut und an ihnen wie an ihren Deutern verzweifelt, bald mit voller Siegeshoffnung sich hingiebt. Das ist aber die unmittelbare und nothwendige Folge seiner Seelenstörungen, die, je näher er der angestrebten Rettung zu stehen scheint, milder werden und fast zu weichen scheinen. Recht schön hat der Dichter den hellen Glanz seines Wesens in dem Momente gezeigt, wo er die Schwester erkennt und sich auf ein Mal, wenigstens auf Augenblicke, am Ziele seiner Wanderung und seiner Schickung erblickt. Da bricht die Liebe seines vereinsamten Herzens gegen die Schwester in hellen Flammen hervor, und alle Nebel seiner Stimmung fallen vor dem Sonnenscheine des Wiedersehens.

Wenn auch Aeschylus wirklich, wie Ottfr. Müller in den erläuternden Abhandlungen zu seiner Uebersetzung der Eumeniden S. 131 annimmt, den Pylades aus der alten Sage als Personifikation der Einwirkung des Apollo auf Orestes darstellt, so hat doch schon Sophokles diesen Zug des alten Mythos aufgegeben, und auch Euripides weiss nur so viel davon, dass Pylades dem Freunde in seiner Blutrache behilflich ist und ihn in seinem Unglücke nie verlässt. Das ist vielleicht noch eine der besten Seiten der im ganzen so verunglückten Tragödie, die den Namen Orestes führt, wo die Freundesliebe des Pylades in ihrer ganzen Kraft und Ausdauer geschildert wird. Etwas ähnliches findet auch in unserer Tragödie statt;

doch ist, wie bei allen anderen Personen, auch bei Pylades der Charakter mit grosser Mässigung dargestellt und ragt nur theils durch die Zuversicht, mit welcher er an der Weissagung des Gottes festhält, was entfernt allerdings an die Aeschyleische Bedeutung desselben Charakters erinnern kann, theils durch seine Klugheit und Festigkeit, vor allem aber, wie sich erwarten lässt, durch das treue Festhalten am Freunde hervor. Fast jedoch erscheint seine Freundesliebe schöner in dem innigen Lobe, das Orestes ihm zollt, als in dem, was er in Taurien für Orestes thut. Ja es scheint, als ob ihn der Dichter zu ruhig in drohenden Gefahren, zu nachgiebig bei der Frage, welcher von beiden sterben solle, gegen den sich selbst dem Tode weihenden Orestes dargestellt habe [30]). Allein, abgesehen davon, dass, wie angedeutet, ein stärkeres Hervorheben seines Ethos der tragischen Figur des Orestes sehr geschadet hätte, so lässt Euripides ihn offenbar auch deshalb keinen Wettstreit des Edelmuths beginnen, wie etwa ein neuerer Dichter es versucht hätte, sondern sich scheinbar schnell und leicht dem Willen des Orestes fügen, weil er ihn nicht glauben lässt, dass der Freund sterben müsse:

„Allein des Gott's Weissagung ward noch nicht an dir
Zu Schanden, obgleich kaum ein Schritt vom Tod dich trennt."

Die Gestalt des Thoas steht zwar bedeutend im Hintergrunde der tragischen Handlung; allein da, wo sie zum

---

[30]) Wenn Pylades von der Wiedererkennung der beiden Geschwister an nicht nur dramatisch unthätig ist, sondern sogar in jedem Leser der Tragödie die Frage hervorruft, ob man sich ihn dann in der Erkennungsscene, nachdem er dem Orestes den Brief übergeben hat, noch als anwesend zu denken hat: so liegt darin das Recht des Vorwurfs gegen den Dichter begründet, dass er nicht gewusst habe, was er mit dieser dramatischen Person weiter anfangen solle. Freilich lässt sich dieser Vorwurf leichter machen, als sagen, wie es der Dichter hätte anfangen sollen, um dieser Persönlichkeit fortdauernde Bewegung zu geben. In der Elektra des Sophokles erscheint Pylades nur stumm an der Seite des Orestes, dadurch allein gleichsam symbolisch seine Unzertrennbarkeit vom Freunde anzeigend. Allein dort ist auch Elektra, nicht Orestes die Hauptperson der Tragödie. —

Vorschein kommt, ist sie trotz der wenigen Striche, mit denen sie gezeichnet ist, klar und bestimmt. Das redliche Vertrauen, das er in die Worte der jungen Priesterin setzt, der kaum bemerkbare, aber schöne Zug der Menschlichkeit, der sich bei Iphigeniens Mittheilung, dass die beiden Fremdlinge ihre Mutter gemordet hätten, in den Worten ausspricht:

„O Phöbus, nicht Barbaren hätten dies gewagt!"

der fromme und gehorsame Sinn, den der Taurier gegen die Götter zeigt, motiviren hinlänglich das rasche Auflodern seines Zorns, das Hervorbrechen seines Rachegefühls für die erlittene Täuschung und den am Tempel begangenen Raub. Die Einfalt des Barbarenthums auf der einen, die Heftigkeit der Affecte auf der andern Seite konnte Euripides nicht besser, nicht gemässigter darstellen, als er es an diesem Taurischen Fürsten gegenüber der lebendigen, beweglichen und geistvollen Begabung der griechischen Charaktere gethan hat.

Was endlich den Chor betrifft, so fühlen wir uns veranlasst, ihn gegen den harten Tadel in Schutz zu nehmen, der über ihn ausgesprochen worden ist. Steht der Chor bei Euripides auch nicht auf dem hohen sittlichen Standpunkte, den er bei Sophokles einnimmt, wird er sogar in vielen Tragödien von dem Dichter nur als Lückenbüsser verwendet: so giebt es doch wenigstens einige dramatische Schöpfungen desselben, in denen sich eine unbestreitbare Ausnahme findet, wo die lyrischen Bestandtheile sich unmittelbar an den Gang der Handlung anschliessen und der Chor aus dieser begründete Veranlassung zu mythischen und ethischen Betrachtungen nimmt, ohne freilich dadurch auf einen erhabeneren oder auch nur freieren Standpunkt zu versetzen, als der ist, den die handelnden Personen einmal einnehmen. In unserer Tragödie befinden sich namentlich drei Standlieder, von denen das erste vorzugsweise sich an die Ankunft der Fremdlinge anschliesst und das Glück des heimatlichen Lebens, die Täuschungen hinweglockender Begierde und die Sehnsucht derjenigen ausspricht, die vom Vaterlande fern gehalten werden. Das zweite Standlied bezieht sich auf die beabsichtigte Flucht der Jungfrau

und auf den auch in ihren Dienerinnen erregten Wunsch, in die Heimat zurückgebracht zu werden, durch lebhafte Erinnerungen an das ehemalige Glück der Jugend und der äusseren Lage vermittelt; das dritte aber besingt, als die Flucht bereits beginnt, den Glanz und das Ansehn des Pythischen Gottes und seiner Aussprüche. Alle drei Chorlieder stehen den Chorgesängen in der Aulischen Iphigenie nicht unwürdig zur Seite und gehören von Seiten der melodischen Bewegung, der benutzten Bilder und der ausgesprochenen Gedanken jedenfalls zu den besseren Gesängen des Dichters, wenn auch der lyrische Schmuck zuweilen üppiger ist, als es sich geziemt. Schwächer als die Standlieder sind jedenfalls das nur kurze Anzugslied und der Wechselgesang mit Iphigenie, der fast nur der Wiederhall ihrer Klagen ist. —

Aus dieser Betrachtung der Taurischen Iphigenie ergiebt sich nun zwar von selbst ein hinlänglich gesichertes Urtheil über den Werth, den diese Tragödie im Verhältniss zur Aulischen Iphigenie einnimmt, so wie wir dieselbe in unserer ersten Abhandlung gewürdigt haben. Wir sind es aber doch dem Zwecke, den wir verfolgen, schuldig, noch mit einigen Worten das Verhältniss, in welchem beide Kunstwerke zu einander stehen, bestimmt und klar darzulegen. Da in jedem Dichtungswerke ein poetischer Geist lebt, dessen grössere oder geringere Gewalt sich in der Seele des Lesers oder Zuhörers unausweichbar geltend macht, so wird von zwei in Vergleichung gestellten Dichtungen derselben Gattung dasjenige als bedeutender und schätzbarer gelten müssen, dessen Wirkung auf das menschliche Gemüth unmittelbarer, mächtiger und nachhaltiger ist. Dass die Aulische Iphigenie solche Eindrücke in höherem Grade hervorbringe, wird wohl keinen Augenblick bezweifelt werden; denn es durchdringt diese Tragödie, wie wir gesehen haben, ein so lebendiger und warmer Hauch dichterischer Begeisterung, dass jede neue Scene eine neue Saite des Mitgefühls anschlägt und in Bewegung setzt. Der mythische Stoff, der zu beiden Tragödien verwendet worden ist, ist in der Aulischen Iphigenie einfacher, als in der Taurischen, wo der Theil der

mythischen Grundlage, der den Kultus der Artemis berührt, einige Dunkelheit und Unsicherheit mit sich führt. Schon daraus geht zugleich hervor, dass die dramatische Anlage der Iphigenie in Aulis freier und gleichmässiger ist; erschwerter ist dem Dichter dieser Theil seiner Thätigkeit in der Taurischen Iphigenie durch den Umstand geworden, dass zwei tragische Verhältnisse sich gleichsam verschlingen und mit einander fortbewegen, so sehr auch Euripides bestrebt gewesen ist, das Gleichgewicht der Handlung und den sichern Grund und Boden niemals zu verlieren und keinen Schritt ohne dramaturgische Berechtigung zu versuchen. Und in dieser Hinsicht steht die Taurische Iphigenie ihrer Schwestertragödie an Kunstwerth durchaus nicht nach; je schwieriger die Aufgabe des Dichters gewesen ist, desto grösseres Lob gebührt ihm für die im ganzen glückliche Ausführung derselben. Dass er in der Taurischen Iphigenie zu manchem dramaturgischen Mittel seine Zuflucht nehmen musste, das wir lieber hinwegwünschen möchten, weil wir es nicht nothwendig finden, z. B. in der Scene, wo die Flucht theils vorbereitet wird, theils ihren Anfang nimmt, hat in der durch die dramatische Anlage bedingten Nothwendigkeit ihre Entschuldigung; denn die Spannung der Zuschauer muss gleichsam auch äusserlich festgehalten werden, und dass der Dichter diesen Zweck erreicht hat, haben wir gesehen. In der Aulischen Iphigenie bringt der Wechsel der Seelenzustände, die sich dort dramatisch äussern, einen natürlicheren und schöneren Antheil hervor. Ueber Prolog und Epilog der beiden Stücke lässt sich bei der Beschaffenheit, in welcher wenigstens dieser in der Aulischen Iphigenie steht, nur das Urtheil fällen, dass der Prolog dieses Stückes bei aller Fremdartigkeit in der Composition doch bei weitem mehr Leben hat und ein ungleich grösseres Interesse erregt. Charaktere wie Agamemnon, Achilles, Klytämnestra sind nicht nur in mythischer Hinsicht von grosser Bedeutung und von würdigem Gehalte, sondern gewähren auch dem Dichter die vielseitigste Behandlung in der Entwickelung ihrer pathetischen Zustände und ihrer dramatischen Erscheinung,

während der Mythos des Orestes den Tragiker eher mahnt, behutsam und zurückhaltend zu sein, als ihn zu freier Entfaltung seines ganzen Inhaltes auffordert. Daher kommt es, dass die Aulische Iphigenie nicht bloss reicher und belebter ist an dramatischer Charakterisirung, sondern auch inhaltvoller und grossartiger. Wer die Gestalt der Iphigenie in beiden Tragödien neben einander stellt, der kann nicht verkennen, dass die Aulische ein seelenvolleres, energischeres und anziehenderes Bild der griechischen Jungfrau darbietet, weil kein einziger Zug vorkommt, der den wahrhaft idealen Glanz ihres Wesens entstellt. Auch ist das Pathos, das sie dort beseelt, an sich schon grossartiger und interessanter: die patriotische Begeisterung vermag schönere und mächtigere Gefühle zu erzeugen als die schwesterliche Liebe. An der Taurischen Iphigenie erkennen wir zwar ein reiches Gemüth, müssen aber doch manche ihrer Handlungsweisen und ihrer Seelenstimmungen erst durch Gründe rechtfertigen, die zwar zureichend sind, ihrer dramatischen Schönheit aber dennoch schaden. Deshalb wird auch die Frage, welche von beiden Gestalten eine grössere sittliche Macht auf unser Herz ausübe, nur zu Gunsten der Aulischen Iphigenie entschieden werden können.

III.

Es ist eine unbestrittene Thatsache, dass die griechische Tragödie mit Euripides den Prozess ihrer Lebensentwicklung vollendet hat. Was die dramatische Poesie in Entfaltung ihres Wesens und Verfolgung ihrer Zwecke Hand in Hand mit der geschichtlichen Ausbildung des griechischen Geistes, Sinnes und Lebens grosses und schönes erzeugen konnte, hat sie durch die ausserordentliche Begabung der drei grossen Meister der tragischen Kunst hervorgebracht; alle Seiten der sittlich-religiösen Anschauung, alle Objekte des denkenden Geistes, alle Formen des nationalen und politischen Bewusstseins hat sie in ihren Bereich gezogen und theils in der episch-dramatischen Darstellung erhabener Gestalten der Ahnenzeit, theils in der praktischen Klarheit thatkräftiger, mit voller sittlicher Autonomie handelnden Persönlichkeiten, theils in der mannigfaltigen und reichsituirten Beweglichkeit leidenschaftlicher Charaktere zur Anschauung gebracht. Selbst die Oekonomie ihrer künstlerischen Erzeugnisse hat sie bis zu der ihrem innersten Wesen und der Grundbedingung ihrer nationalen Existenz entsprechenden Vollendung ausgebildet. Nur entweder eine ausserordentliche und zugleich nachhaltige Regeneration aller politischen Verhältnisse, oder das Hervortreten von Talenten, die einen Sophokles an geistiger Kraft und Fülle und an sittlicher Grösse nicht nur erreicht, sondern übertroffen hätten, würde die Tragödie, als sie dem Gesetze alles Daseins zu unterliegen begann, zu einem neuen Stadium frischer Lebensregung wieder zu erwecken vermocht haben. Allein der griechische Staat selbst war über seine blühendsten Zeiten bereits hinausgekommen, und die Geister, die nach Euripides die tragische Kunst noch pflegen wollten und auszuüben begannen, zehrten entweder lediglich von der Nachlassenschaft

der grossen Meister und bemühten sich, die erbschaftlich auf sie übergegangene Richtung dramatischen Kunstbestrebens nach Kräften aufrecht zu erhalten, wie einige Verwandte der drei Tragiker, oder suchten durch Nachahmung irgend einen Antheil an dem Ruhme jener anerkannten dichterischen Grössen zu gewinnen, oder wagten es auch, einzelne Seitenwege zur Befriedigung der theatralischen Bedürfnisse eines zur Schaulust von Natur angeregten Publikums, das immer neue Augenweide begehrte, einzuschlagen.

Es ist nicht unsere Absicht, diese verschiedenen Bahnen der nacheuripideischen Tragik bis zu den einzelnen Leistungen zu verfolgen; denn nur die ausschliessliche Beschäftigung mit diesem Gegenstande könnte hoffen, die Resultate der vortrefflichen Welckerschen Untersuchungen nach dieser oder jener Seite hin zu ergänzen oder zu berichtigen: das Resultat aller bis jetzt zu Tage liegenden Forschungen lässt sich zweifelsohne in dem Satze aussprechen, dass keiner der späteren griechischen Tragiker jenen grossen Vorgängern und Vorbildern nahe gekommen ist, geschweige denn sie erreicht oder gar übertroffen habe, dass vielmehr „das glänzende Dreigestirn" von da an, wo es schöpferisch zu leuchten aufhörte und von dem Himmel der tragischen Kunst schwand, in seinen nachgelassenen Erzeugnissen als einziges Muster dieser Kunst fortgalt, ohne dass der Aristophanische Witz die Geltung derselben wesentlich zu beeinträchtigen im Stande war. Wie jene erhabenen Werke der bildenden Kunst waren sie dazu bestimmt, für alle Jahrhunderte der Kanon der Schönheit und Vortrefflichkeit zu sein: jede bessere dramatische Bildung, jeder edlere Geschmack belebte und nährte sich bis in die Zeiten der römischen Kaiserherrschaft an ihrem unerreichbaren Gehalte, und, als bereits alle sittlichen und politischen Voraussetzungen und Bedingungen einer irgend wie bedeutsamen Kunstthätigkeit fehlten, regten sie wenigstens theils das dichterisch reproducirende, theils das scenisch darstellende Kunstbestreben an. Dass die Römer, wie die meisten Gattungen der griechischen Litteratur mit grösserem oder

geringerem Glücke, so auch die tragische Kunst der Griechen auf sich haben einwirken lassen, wissen wir nicht bloss aus einzelnen litterar-geschichtlichen Andeutungen oder gelegentlichen Aeusserungen ihrer Schriftsteller [31]), sondern auch aus vollständigen, noch heute vorhandenen dramatischen Produkten, oder aus einer Menge von fragmentarischen Bestandtheilen verloren gegangener Dramen.

So weit die römischen Urtheile selbst massgebend sein können, so weit die philologische Thätigkeit unserer Zeit die überkommenen Fragmente zu sichten, zu ordnen, in Zusammenhang zu setzen vermochte, so weit die vollständig erhaltenen Tragödien ein vollgiltiges Urtheil zulassen, lässt sich wohl mit einiger Bestimmtheit behaupten, dass alle Versuche, die griechische Tragödie auf römischen Grund und Boden zu verpflanzen, sich innerhalb des Gebietes der Nachahmung und der hier und da erweiternden Nachbildung bewegte. Wie sehr auch die dramatischen Dichter Roms sich befleissigt haben mochten, dem griechischen Stoffe römische Umhüllung zu geben oder in römische Charakterisirung umzugestalten, wie lebhaft auch nach einzelnen Zeugnissen das Volk von der Darstellung griechischer Verhältnisse und Situationen berührt wurde, von irgend einem wahrhaft begeisternden, zu neuer und frischer Schöpfung fortreissenden Einflusse, durch den die in Griechenland selbst verfallene Kunst auf einem anderen nationalen Gebiete wieder jung und fröhlich empor gekeimt wäre, kann bei der römischen Tragödie die Rede nicht sein,

---

[31]) Wir denken hier an die bekannten Stellen bei Quinctilian, Tacitus u. a. Da es uns um keine ausführlichere litterargeschichtliche Darstellung zu thun ist, so verweisen wir auf die ungemein fleissige und sorgfältige Arbeit Langes in seinen „Vindiciae Tragoed. Romanae." Vermischte Schriften und Reden, herausgegeben von Jacob, S. 15—47. Der Verfasser erklärt sich gegen diejenigen neueren Schriftsteller, die, wie Lessing, Herder, Jacobs, Schlegel, Planck, Baden, Meierotto, Wieland, Naeke, Köpke, der römischen Tragödie nur einen geringen Werth beilegen. Er selbst sucht nachzuweisen, dass sie mehr Anerkennung verdiene, wenn sie auch auf der Stufe der Mittelmässigkeit stehen geblieben sei.

nicht sowohl, weil, wie Schlegel in seiner Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide p. 82 meint, die Römer das Tragische in die Weltgeschichte übergetragen haben, oder, weil, wie Lessing im Laokoon urtheilt und A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramat. Kunst und Litt. Th. II. S. 24 beistimmend andeutet, „die Gladiatorenspiele die vornehmste Ursache gewesen sind, warum die Römer im Tragischen so weit unter dem Mittelmässigen blieben," auch nicht, weil nach Fr. Schlegels Ansicht (Gesch. d. Litt. Th. I. S. 105) ihnen die Benutzung des vaterländischen Stoffes zur Tragödie wegen der Besorgniss, leidenschaftlichen Parteigeist zu erregen, versagt war, noch wegen anderer mehr äusseren, als inneren Ursachen. Wer die gesammte Sinnes- und Denkungsart der beiden Völker mit einander vergleicht: bei den Griechen jenes reiche, immer bewegliche, allseitig bildsame Geistesleben, das sich bis zu dem höchsten Grade des Schöpfungstriebes auf allen Gebieten der Kunst und Litteratur mit innerer Nothwendigkeit äusserte, jene tiefgreifende Lust der Betrachtung und Forschung in den wichtigsten Fragen der Religion und Gesittung, jene echt menschliche Sinnlichkeit, die sich dem Genusse alles Schönen, der Anerkennung alles Guten mit unbefangener Freude hingab; bei den Römern ein kräftiger, ernster, fast herber Sinn, nur auf das unmittelbar Praktische hingewendet, von keiner Grösse bewegt, als von derjenigen, die für den allgemeinen Nutzen in patriotischer Hingabe und Aufopferung einstand, von keiner Schönheit entzückt, als von der, welche den realen Zwecken des Vaterlandes diente, mit einem Worte: dort die ideale, hier die reale Richtung alles sittlichen und nationalen Seins und Wesens, wer diese innerste Grundverschiedenheit ins Auge fasst, der wird es durchaus erklärlich, ja nothwendig finden, dass die Tragödie, in der bei den Griechen alle Fäden einer, durch philosophische Anschauung des nationalgeschichtlichen Stoffes, durch freie und selbständige Bewegung auf dem Gebiete der sittlich-religiösen Interessen, durch frische, blühende, immer neues erzeugende Phantasie begründeten und vorwärts

geführten Bildung zusammenliefen, bei den Römern selbst dann keinen grossen Erfolg für aussergewöhnliche originelle Leistungen haben konnte, wenn man, ungeachtet aller Bedenken, die dagegen sprechen, annehmen wollte, dass die Mythenkreise beider Völker sich am Ende berührten, die tragischen Mythen Griechenlands also, auf römischen Boden verpflanzt, nichts unvorbereitetes und fremdartiges enthielten. Der steigende, in der Kaiserzeit bis zur Leidenschaftlichkeit fortschreitende Antheil des römischen Publikums an dramatischen Darstellungen giebt weder ein sicheres Zeugniss für die Vorzüglichkeit der dargestellten Stücke, noch für eine aus dem Einflusse des Dramas hervorgegangene Bildung dieses Publikums ab, der Thatsache kaum zu gedenken, dass es am allerwenigsten die Tragödie war, der diese Theilnahme zutheil wurde.

Von den neueren Nationen, auf welche die griechische Tragödie zunächst durch das Mittel der römischen Nachahmung, und zwar zum Theil nur so lange und so weit eingewirkt hat, als die christliche Kirche eine solche Einwirkung zuliess, sind es nach Schlegels Ansicht (Vorles. über d. dram. Kunst und Litt. Th. II. S. 30) die Italiener und Franzosen, bei denen „der Grundsatz der Nachahmung der Alten" vorgewaltet hat, während Engländer und Spanier der romantische Geist oder wenigstens eine um die klassischen Muster unbekümmerte Originalität beherrschte. Was die Engländer betrifft, als deren Vertreter allein Shakespeare bei aller verhältnissmäsigen Tüchtigkeit seiner Vorgänger in Betracht kommen kann, wenn von der tragischen Kunst die Rede ist, weil die Geschichte des Fortschrittes oder Rückschrittes derselben von den Griechen an bis auf unsere Zeit nur nach dem Besten, was jedes Volk aufzuweisen hat, bemessen werden darf: so lässt sich der Schlegelschen Behauptung nichts entgegenstellen, wenn auch selbst das englische Drama in seinen Anfängen auf Seneca zurückleitet. Hinsichtlich der spanischen Tragödie erkennen zwar die neuesten Forschungen und Beurtheilungen den Einfluss des altklassischen, natürlich zunächst

römischen Dramas in gewissen Zeiten der spanischen Litteratur an; sie legen aber zugleich dar, dass Spaniens grösste Dramatiker, dass Lope de Vega, dass Calderon seine besten Stücke aus der Tiefe einer volksthümlichen und echt nationalen Romantik geschaffen habe, wie sie nur in jenem südlichen Lande und unter dem Einflusse der günstigsten Nationalverhältnisse gedeihen kann[32]). Bei den Italienern ist der Einfluss der altklassischen Tragödie unverkennbar schon in den Schäferspielen Guarinis vorhanden; noch deutlicher und wesentlicher bei Maffei, Metastasio und Alfieri. Allein auch dieser Einfluss ist nicht Folge unmittelbarer Kenntniss der griechischen Tragödie, sondern vorzugsweise der Nachahmung Senecas und der Berücksichtigung Aristotelischer Kunstregeln. Dazu kommt, dass es nicht ganz leicht ist, mit Sicherheit zu bestimmen, ob nicht gerade die besten Tragiker Italiens die klassischen Eigenschaften ihrer Erzeugnisse den französischen Kunsttheorieen und dem Vorbilde der französischen Meister, namentlich Racines, verdanken, wie denn überhaupt die

[32]) Wir beziehen uns auf das klassische Werk von Ad. Friedr. von Schack: Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien. 3 Bde. Berl. 1845—46, das sich durch echt historische Methode, epischen Geist der Auffassung und künstlerische Darstellung auszeichnet und einen erstaunenswerthen Fonds von Hilfsmitteln zu seiner realen Grundlage hat. Der Verfasser weist nach (s. die Einleitung zum 1. Bd.), dass das spanische Kunstdrama, das älteste europäische, aus nationalem Boden originell hervorgewachsen ist, in noch höherem Grade, als das englische. Er zeigt (im 1. Bd.), dass die Nachahmung der antiken Tragödie in den ältesten Zeiten der dramatischen Kunst am Volkswillen scheiterte, jedoch manche Nachtheile hinterliess, besonders aber dadurch, dass Seneca und die alten griechischen Kunstregeln sich geltend machten. In den Zeiten aber, wo die tragische Kunst in Spanien in ihrer höchsten Blüthe stand, in den Zeiten Lopes de Vega und Calderons (s. Bd. 2 der Geschichte), stellt sie sich als vollkommen national dar und erreicht eben dadurch die ausserordentliche Höhe und Vollendung, durch die sie sich keck neben Shakespeares Grösse stellen darf. Erst nach dieser Zeit, unter Ludwig XIV und später, wo die politischen Verhältnisse französische Bildung nach Spanien brachten, wo Bildung, Geschmack und Sitten die höheren Stände vom Volke trennten, machte sich das französisch-klassische Kunstprincip auch in Spanien geltend.

Wechselwirkung der italienischen und französischen Tragödie noch einer weit gründlicheren Untersuchung bedarf, als ihr bis jetzt zutheil geworden ist. Das aber scheint uns das gewisse Ergebniss aller darüber, insbesondere über das italienische Trauerspiel, vorhandenen Erörterungen zu sein, dass dieses zu der griechischen Tragödie nur in sehr äusserliche Beziehung getreten ist und über die Stufe des Mittelmässigen sich nie erhoben hat [33]).

In ganz anderer Weise stellt sich das Verhältniss dar, in welchem die französische Tragödie zu der griechischen steht. Denn nicht nur ist gerade denjenigen Erzeugnissen der tragischen Dichtkunst, die als die vorzüglichsten dramatischen Leistungen in Frankreich gelten, das unverkennbare Gepräge aufgedrückt, dass ihre Verfasser die Meisterwerke der griechischen Bühne vor Augen gehabt und nach derselben gearbeitet haben: die ausgezeichnetsten französischen Tragiker bekennen auch dieses Bestreben mit aller Offenheit, ihre kunsttheoretischen Schriften enthalten weitläufige Darstellungen über Aristotelische Kunstregeln, und die französischen Kritiker verhehlen es überdies nicht, dass die französische Tragödie sich nach der griechischen gebildet, diese aber weit übertroffen habe. Wir dürfen uns daher, um dem Zwecke dieser Abhandlung gebührend zu entsprechen, der Aufgabe nicht entziehen, dem Verhältnisse, das zwischen der

---

[33]) Siehe Schlegel, Dramat. Kunst und Litter. Th. II. S. 33. Er beruft sich besonders auf Calsabigis Urtheil. Bekannt ist, dass von Italien her mehrfache Proteste gegen Schlegels Ansicht über die dramatische Kunst der Italiener erfolgten. S. Solgers nachgelassene Schriften. Th. II. Recension des Schlegelschen Werkes. S. 151 ff. Wir dürfen uns auf das Urtheil verlassen, das Schack a. a. O. Einleitung zum 1. Bd. fällt, indem er darauf hindeutet, dass sich am frühzeitigsten der Einfluss des antiken Dramas in Italien kundgab und hier weit hindernder als in anderen Ländern. Statt bloss nach der antiken Kunstform zu höherer Kunstvollendung zu streben, sah man in der Nachahmung des antiken Dramas vornehm auf das volksthümliche herab und suchte ein Zwittergeschöpf in das Leben zu rufen, haltlos und ohne eigenthümliche Kraft.

Tragik beider Völker besteht, auf den Grund zu sehen und den richtigen Standpunkt für die Beurtheilung der französischen Kunstgesetze und ihrer praktischen Anwendung zu finden. Diese Aufgabe ist zunächst eine historische; wir werden sie so weit möglich an der Hand der in Frage kommenden Dichter selbst zu lösen suchen.

Bei allen romanischen Nationen hat, wie schon angedeutet, theils in den ersten und frühesten Zeiten, theils in späteren Perioden, das klassische Alterthum einen besonderen Einfluss ausgeübt, und stets auf Kosten des nationalen Geistes und Bewusstseins. In Frankreich wurde dieser nationale Geist besonders durch Ronsard und Joachim Dubellay unterdrückt, deren litterarische Manifeste offen verkündeten, dass die französische Sprache und Dichtkunst nur in der Nachahmung der Alten und Italiens ihr Ziel finden könne [34]). Von ihnen und im Drama besonders von Jodelle wurde der Anstoss zu jener Begeisterung gegeben, mit der man die Meisterstücke der klassischen Tragödie den französischen Dichtern als die höchsten und einzigen Meister anpries; von ihnen stammt jene Umgestaltung und Bereicherung der Sprache her, deren Ergebnisse später durch Corneille und Racine in Frankreich festgestellt und auf der Bühne einheimisch gemacht wurden, während zugleich fast alle gebildete Länder Europas irgend einen Einfluss dieser Acclimatisirung der klassischen Kunst in der redenden Darstellung erfuhren. Diese für die französische Sprache und Litteratur so bedeutungsvollen Resultate antikisirender Bestrebungen kamen in demselben Jahrhunderte zum Abschlusse, in welchen neben anderen wichtigen und einflussreichen politischen Ereignissen zwei Thatsachen von ausserordentlicher Bedeutsamkeit für Frankreichs litterarisches Leben wahrzunehmen sind: die Herrschaft Richelieus und die Stiftung der französischen Akademie der Wissenschaften. Richelieu hat die unmittelbarste Gewalt auf die französische Poesie ausgeübt, und sonderbar,

[34]) S. Peschier, Cours de littérature française. Stouttg. et Tubing. 1839. p. 39 ff.

er, der den Ruhm seiner Nation über alles liebte und beförderte, er hat durch die Machtgebote, die er an die zu seiner Zeit hervortretenden Dichtertalente ergehen liess, durch den litterarischen Areopag, den er in der von ihm geleiteten Thätigkeit seiner Schöpfung, der französischen Akademie, aufrichtete, den besseren Talenten jede nationale Kraft und Begeisterung zu rauben sich bemüht und sie, man sollte glauben, mit bewusster Absichtlichkeit, an die Gesetzgebung eines griechischen Kunstrichters lediglich darum gefesselt, um sie niederzuhalten; denn er war eifersüchtig auf jeden poetischen Ruhm, der neben ihm erblühen wollte. Die Früchte dieser egoistischen Massregeln zeigten sich am deutlichsten auf dem Gebiete der Tragödie. Wenn man die drei Discours aufmerksam liest, in denen Corneille die dramatischen Gesetze des Aristoteles und des Horaz dergestalt bespricht, dass er in dem zweiten besonders über die Tragödie handelt, in dem dritten die bekannten drei Einheiten näher erörtert, in allen drei Abhandlungen aber die Theorie des Aristoteles durch Beispiele aus seinen eigenen Dramen zu erläutern strebt: so muss man innig beklagen, dass ein wahrhaft bedeutendes Talent so geflissentlich die frischere und stärkere Richtung seiner geistvollen Natur abquält, um sich, soweit es geschehen konnte, der herkömmlichen, von der Akademie streng überwachten Unterwerfung unter die antiken Kunstregeln zu fügen. Hätte Corneille, der Schöpfer des Cid, die Kraft gehabt, auf dem Wege, den er in diesem Stücke eingeschlagen hatte, der, wie mit Recht anerkannt ist, in voller Harmonie mit seinem ritterlichen Sinne stand, vorwärts zu gehen [35]), unbekümmert um das

[35]) Wir sagen dies fast zweifelhaft, ob wir noch ein Recht zu dieser Behauptung haben, nachdem Schack a. a. O. Th. II. S. 431, Th. III. S. 383 noch einmal die seit Voltaire oft besprochene Frage, wie viel Corneille den Spaniern verdanke, aufgenommen, alle Verhältnisse genau geprüft und sich das entschiedene Urtheil gebildet hat, dass 1) Corneille in seinem Cid die Spanier Diamante: Honrador de su padre, und Guillen de Castro: Mocedades del Cid benutzt, dass er 2) seine Vorbilder in nichts

Herkommen, um die Gunst des neidischen Ministers und um die Vorschriften des ministeriellen Gerichtshofes: er wäre wahrscheinlich der Urheber eines naturwüchsigen Dramas geworden und hätte auch seine gleich ihm hochbegabten Nachfolger in ein natürliches, vortheilhaftes und echt nationales Verhältniss gebracht [36]). Allein die Autoritäten knechteten, was wahrhaft gross an ihm war, und das, was in seiner Natur dem freien dramatischen Streben abhold war, that dadurch, dass er sich an den pompastischen Schwulst eines Seneca und an die pathetische Rednerei seines Lieblingsschriftstellers Lucan anklammerte, seiner besseren Richtung so gewaltigen Abbruch, dass er denen, die nach ihm kamen, zwar eine regelrechtere Dramaturgie, aber viele unnatürliche tragische Gestalten mit einem Uebermasse rhetorisirender Declamation hinterliess, welche die französische Bühne lange bevölkerten.

Unter den deutschen Kunstrichtern hat sich Schlegel (Vorles. II S. 79—114) über diesen Gegenstand weitläufig ausgesprochen und auch die erwähnten drei Aristotelischen Einheiten in ihrem Einflusse auf die französische Tnagödie mit einer besonderen Auseinandersetzung bedacht, um zu zeigen, dass die Einheit der Handlung mit de la Motte nur als Einheit des Interesses, das heisst des durch die Handlung bewirkten Einflusses auf das Gefühl dramaturgische Bedeutung

---

verbessert, keinen eigenen Zug hinzugethan, der nicht Entstellung wäre, und aus einem lebensvollen Gedichte ein frostiges Uebungsstück gemacht habe; dass er 3) ebenso in seinem Heraclius den Calderon, in seinen Les Horaces den Lope de Vega compilirt habe. Anders urtheilt freilich: Philarète Chasles (Prof. au Collége de France) in seinen études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et Italie. (Paris 1847), der dem Cid des Corneille die Priorität zuerkennt.

[36]) Es lässt sich mit Fug und Recht behaupten, dass derjenige, der erkennen will, was Corneille und Racine durch ihre eigene dichterische Kraft leisten konnten, das am besten durch Betrachtung des Polyeuktes des einen, (nicht der Rodogune, obgleich er diese selbst für seine beste Tragödie erklärte. Vergl. Vie de Corneille in Oeuvres de Corn. T. I. p. XIV.) und der Athalie des andern ermöglichen kann.

haben könne, die Einheiten des Ortes und der Zeit aber nicht einmal ein Aristotelisches Gesetz seien [37]). Schon früher hatte Lessing über denselben Gegenstand sein immer klares, von einem ausserordentlichen Kunstverstande ausgehendes Urtheil dargelegt und die Einzelnheiten des Ortes und der Zeit als eine blosse Folge der Einheit der Handlung bezeichnet und ihren natürlichen Grund aus dem wohlthätigen Einflusse hergeleitet, den sie auf die Vereinfachung der griechischen Tragödie äusserten, dabei aber nicht unbemerkt gelassen, wie sehr die französischen Tragiker gefehlt hätten, dass sie jenes Verhältniss übersahen und „die äusserlichen Einheiten als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse betrachteten," mit deren schwieriger Beobachtung sie sich sodann, so gut es ging, abfanden [38]). Und das zu versuchen hat Corneille für nöthig gefunden und, nachdem er fünfzig Jahre Tragödien gedichtet hatte, in den erwähnten Discours die klägliche Anstrengung gemacht, die von ihm aus Missverständniss gemachten Verstösse gegen die Aristotelischen Regeln durch eine Art von Transaction mit denselben zu rechtfertigen und womöglich zu sanctioniren [39]). Das war die Ursache aller späteren Missgriffe in den tragischen Dichtungen der Franzosen, und selbst Voltaire, der aber freilich nicht selten dasjenige ausübte, was er am heftigsten angriff, bekämpfte

[37]) Ueber de la Motte, der über die drei Einheiten den Stab bricht, dagegen die Sonderbarkeit begeht, in seinen „Makkabäern" eine Liebesintrigue einzuflechten, siehe Villemain Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIIIe siècle. Paris 1846. p. 62.

[38]) S. Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 Bde. Breslau 1834—37. 2. Bd. S. 112 ff. Bernhardy, Grundriss der Griechischen Litt. 3. Bearb. (1872) II. 2. S. 175 f.

[39]) Sie finden sich vor seinen Theaterstücken, in der Ausgabe, die wir benutzt haben: Le théâtre de P. Corneille. T. I. A Paris 1755. p. 2—92. Er schliesst den dritten Discours mit den Worten: *Quoi qu'il en soit, voilà mes opinions, ou, si vous voulez, mes hérésies touchant les principaux points de l'art; et je ne sais point mieux accorder les règles anciennes avec les agrémens modernes. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver de meilleurs moyens, et je serai tout prêt de les suivre, lorsqu'on les aura mis en pratique aussi heuresement qu'on y a vu les miens.*

die drei Einheiten, ohne sich praktisch von ihnen losmachen zu können [40]).

Racine, dessen Fussstapfen Voltaire als sein eifrigster Bewunderer folgte, hatte von Corneille die Erbschaft aller sklavischen Verhältnisse, die sich dieser ungeachtet seiner chevalerесken Natur gefallen liess, überkommen und damit zugleich entweder die Aufgabe ererbt, mit Hilfe seines Talentes sich des störenden Hausrathes, der den erhabenen Tempel der Kunst verunstaltete, zu entledigen und das Heiligthum der tragischen Muse nur mit dem zu schmücken, was zu reiner und keuscher Verehrung derselben dient, oder sich der Gefahr ausgesetzt, bei seiner besonderen Individualität immer tiefer in die Gewalt der von Corneille anerkannten Zwingherrschaft zu gerathen. Blickt man auf die Bewunderung, die Voltaire, der nicht gern etwas grösseres als sich selbst anerkennt, der dramatischen Kunst Racines zollt, so müsste man glauben, dieser habe seine Aufgabe herrlich gelöst, er sei durch die Grösse seines Talentes nicht nur über die Regeln des Aristoteles, sondern auch über die Tragödien des Euripides, von denen zunächst Aristoteles seine Gesetze entnommen hat, weit hinausgekommen. Auch neuere französische Kritiker sind dieser Meinung. Wie Voltaire von sich glaubte, dass er den Sophokles überwunden habe, so glaubt La Harpe (Cours de littérature anc. et mod., T. V. p. 130), dass Racine den griechischen Dichter des „Hippolyt" und der „Iphigenie" besiegt habe, und nennt die französische Bearbeitung dieser Tragödien den Triumph der französischen Bühne [41]).

Er ist in dieser Hinsicht freilich nur das Echo des Verfassers des Eloge de Racine, dessen begeisterte Aussprüche

---

[40]) S. Oeuvres de Voltaire. Dresd. 1752. T. V. Discours sur la tragédie p. 333.

[41]) *„Le moment des grands efforts était venu; et l'on vit éclore successivement deux chefs-d'oeuvre qui, en élevant Racine au-dessus de lui-même, devaient achever sa gloire, la défaite de l'envie et le triomphe de la scène française. L'un était Iphigénie, le modèle de l'action théâtrale la plus belle dans sa contexture et dans toutes ses parties.*

mitzutheilen er nicht müde wird. Man darf deshalb nicht glauben, dass nicht schon zu Racines Zeit sich Kritiker erhoben hätten, die gerade an den Stücken, welche so unbedingte Lobeserhebungen fanden, manches auszusetzen im Interesse der Kunst sich veranlasst fanden. Namentlich ist es Brumoy (Théâtre des Grecs), der viele missliche Partien der Racineschen Stücke vor sein Forum zieht, derselbe, den Voltaire (in seiner Dissert. sur la tragédie ancienne et moderne. Seconde partie. De la tragédie française comparée à la tragédie grecque z. B. in Oeuvres de Voltaire, Tome IV. p. 411) zu bekämpfen suchte und gegen den auch La Harpe mit grosser Vornehmthuerei und fast möchten wir sagen Anmasslichkeit zu Felde zieht. Die Bewunderung dieser beiden Kritiker hinwiederum steht durchaus nicht vereinzelt da. Die ganze französische Nation erkannte bis auf die neueste Zeit Racine als den grössten Tragiker Frankreichs an, und was die neuere romantische Schule dagegen spricht, wendet sich mehr gegen die Nachahmung der Alten überhaupt, als gegen die Koryphäen dieser Nachbildung der griechischen Meisterwerke auf dem Gebiete des Dramas. Die französische Tragödie wird allgemein als Ideal für alle Nationen Europas betrachtet. Das eben hatte Schlegel bewogen, im Jahre 1807 seine öfters gedachte Comparaison etc. zu schreiben[42]). Das Resultat der in dieser Schrift angestellten Untersuchung, die Schritt für Schritt die dramatische Behandlung des Stoffes, die einzelnen Charaktere, die Tendenz und Wirkung der beiden miteinander verglichenen Tragödien verfolgt, spricht sich dahin aus, dass Racine, weit entfernt, wie seine Lobredner wollen, die grössten Schönheiten an die Stelle der grössten Fehler gesetzt zu haben, gerade das Gegentheil an seiner Phädra wahrnehmen lasse[43]). Wir

[42]) S. a. a. O. 5 ff. Damit ist zu vergleichen, was Voltaire a. a. O. S. 407 ff. über diesen Gegenstand mit der ihm eigenthümlichen Virtuosität des Selbstlobes sagt.

[43]) Schlegel bemerkt S. 68 der angezogenen Schrift unter anderem: *Nous avons vu par l'examen précédent, que le poëte moderne a altéré les caractères principaux, qu'il a dégradé non seulement dans leur valeur morale, mais qu'il a*

lassen dieses Urtheil unberührt und versuchen lediglich, dasselbe faktisch zu beleuchten und überhaupt den verschiedenen Ansichten über Racines tragische Kunst und sein Verhältniss zur antiken Tragödie ihre richtige Stellung dadurch anzuweisen, das wir eine gründliche Vergleichung zwischen der Aulischen Iphigenie des Euripides und seines Rivalen anstellen. Da aus dem Inhalte der ersten Abtheilung dieser Abhandlung die Euripideische Behandlung des Stoffes hinlänglich erhellt, so wird es lediglich einer kürzeren, wenn auch genauen und sorgfältigen Angabe des dramatischen Ganges bedürfen, den Racine eingehalten hat, um eine feste Grundlage zu weiterer Würdigung zu gewinnen. Es lässt sich erwarten, dass Racine seine Tragödie nach einer Sitte, die sich bereits in Griechenland von den Zeiten der neueren Komödie an geltend gemacht hatte, in dem Zeitalter aber, in welchem Racine lebte, wenigstens vorherrschend geworden war, in fünf Akte eingetheilt habe; alle seine eigentlich tragischen Stücke haben diese wohlbegründete Eintheilung. Die Handlung geht zu Aulis in und vor dem Zelte Agamemnons vor.

Die erste Scene des ersten Aktes beginnt mit einem Gespräche zwischen Agamemnon und seinem Diener Arkas. Sie bildet den Anfang der Exposition und ist ohngefähr auf dieselbe Weise eingekleidet und angelegt, wie bei Euripides. Doch weicht ihr Inhalt darin von dieser ab, dass Achilles als anerkannter Verlobter Iphigeniens hingestellt wird, und Klytämnestra mit der dem Opfertode bestimmten Tochter durch den ersten Brief Agamemnons unter dem Vorwande herbeigelockt werden sollte, Achilles wünsche, dass seine Hochzeit mit Iphigenien früher und noch vor der Abfahrt der Griechen nach Troja gefeiert werde; sodann, dass der zweite Brief, durch den die Herbeigerufenen wieder von der Reise ins Lager abgehalten werden sollten,

même affaibli l'énergie et la grandeur qui est compatible avec le crime, et surtout qu'il les a dépouillé de cette beauté idéale, qu'il fait le charme des chefs-d'oeuvre antiques etc.

die Vorspiegelung enthält, Achilles habe sich eines anderen besonnen, er wolle mit der Hochzeit bis zur Rückkehr von Troja warten; endlich, dass Agamemnon dem Diener aufträgt, er solle mündlich etwa noch hinzufügen, Achilles sei lauer in seiner Liebe zu Iphigenien geworden und denke vielleicht an Eriphile, eine von ihm gefangene Lesbierin, die sich in Mycenä bei Klytämnestra und Iphigenie aufhält; einiger Aeusserungen nicht zu gedenken, die bei Euripides an andern Stellen vorkommen. Der Diener eilt mit diesen Aufträgen fort. Hierauf erscheinen Achill und Odysseus. Jener ist von seinen siegreichen Streifzügen unerwartet schnell zurückgekehrt; Agamemnon ertheilt ihm Lobsprüche darüber, der junge Held weist sie bescheiden zurück und bezeigt dagegen seine Freude, dass, da ganz Aulis die Ankunft Iphigeniens erwarte, wahrscheinlich die Wünsche seines liebenden Herzens früher erfüllt werden sollen. Agamemnon fürchtet, seine wahre Absicht sei bereits verrathen. Odysseus tritt ins Mittel und macht dem Jüngling Vorwürfe, dass er jetzt an seine Liebe denke, während die Götter noch zürnten, und erst Opferblut, vielleicht das theuerste, fliessen müsse, um sie zu versöhnen. Achilles beantwortet diese Vorwürfe gereizt und beharrt bei seinen Hoffnungen. Da gebraucht Agamemnon den Kunstgriff, den jungen Fürsten bei seinem lebendigen Ehrgefühle anzugreifen, ihm die Besorgnisse anzudeuten, dass die Griechen überhaupt nicht nach Troja gelangen könnten, ihn darauf hinzuweisen, dass für ihn selbst von Troja ja doch nur Sieg und Grab zu gewinnen sei, dass er aber, wenn sie jetzt zurückkehren müssten, sich damit begnügen könne, Lesbos zerstört, eine zweite Helena als Gefangene nach Mycenä geschickt zu haben. Diese Worte regen allen Stolz des Helden auf: er will nun nichts mehr von seiner Liebe hören, er will nach Troja und sei es auch allein mit Patroklus, um Agamemnon dort zu rächen. So eilt er fort. Odysseus freut sich, dass Achill auf diese Weise anderen Sinnes geworden ist, aber als Agamemnon, anstatt in diese Freude mit

einzustimmen, aufseufzt, dringt er, die Rolle übernehmend, die bei Euripides Menelaus ausfüllt, in den König, seinen früheren Entschluss ja nicht zu ändern: die Griechen forderten das Opfer; sie hätten sich für ihn zum Kriege erhoben, nun müsste auch er für sie alles hingeben können. Ohne dass Agamemnon durch ein weiteres Wort, als durch die Hinweisung auf den Schmerz des Odysseus, wenn er seinen Telemach opfern sollte, auf dessen Mitleid einwirken will, entschliesst er sich, der Forderung dann nachzugeben, wenn Iphigenie kommen würde. Während er noch spricht, meldet sein Sklave Eurybates, dass die Königin mit der Tochter angelangt sei, nachdem sie sich vor Aulis verirrt hätte; auch Eriphile sei in ihrem Gefolge, um Kalchas über ihre dunkle Abkunft zu befragen. Ganz Aulis wisse bereits von der Ankunft und bewundere Iphigeniens Schönheit, ohne die Ursache ihres plötzlichen Erscheinens zu kennen. Der König bejammert nun von neuem sein Los; Odysseus spricht ihm theilnehmend Trost zu, verbleibt aber um des Kalchas willen bei seiner Mahnung und sucht ihn durch die Aussicht auf ein ruhmvolles Ziel zu ermuthigen. Agamemnon lässt sich abermals in seiner Einwilligung zum Opfertode der Tochter bestärken und bittet nur um Stillschweigen: er selbst wolle die Mutter vom Altare fern zu halten suchen. Damit schliesst der erste Akt. Der zweite stellt uns zuerst Eriphile mit ihrer Sklavin Doris vor Augen. Sie ist mit schmerzlichen Thränen von Iphigeniens Seite hinweggeeilt, um die Ergiessungen ihrer Liebe zu Achilles nicht mit anzusehen, und zeigt der Dienerin, die ihr das glückliche Los, das sie gegen die vergangene Zeit geniesse, darlegen will, ihr Inneres als unaufhörlich darüber betrübt, dass sie nicht einmal ihre Herkunft kenne, dass sie verwaist aufgewachsen sei, dass das Orakel durch seinen Ausspruch: „die Entdeckung ihrer Abkunft werde ihr Tod sein," ihr diese Unwissenheit noch schrecklicher mache. Doris will sie glauben machen, das Orakel beziehe sich lediglich auf ihren Namen, auf die

Veränderung, die durch die Aufhellung ihres Geschickes mit diesem vor sich gehen werde. Eriphile achtet dessen nicht und verliert sich dagegen in die Momente, in denen Achilles Lesbos eroberte und sie gefangen mit sich fortführte. Doris tröstet sie nun damit, dass Kalchas ihr Schicksal aufhellen, Iphigenie noch vor ihrer Vermählung mit Achilles sich ihre Freilassung erbitten werde. Sie aber gesteht, in dieser Vermählung den Gipfel ihres Unglücks zu sehen, denn sie — liebe Achilles, den Zerstörer von Lesbos; Iphigeniens Glück reize sie nur, dasselbe zu zerstören; nur deshalb sei sie, von einem inneren Triebe fortgezogen, mit nach Aulis gekommen: Iphigeniens hochzeitliche Fackel werde das Signal zu ihrem schnellen Tode sein. Agamemnons Erscheinen mit Iphigenien unterbricht diese Unterredung. Die Königstochter zeigt ihre Ungeduld, ihrem Vater zu erkennen zu geben, wie glücklich sie durch seine Nähe sei; er dagegen legt einen geheimen Schmerz an den Tag, und ist unentschlossen, ob er ihre Freude durch Mittheilung seiner traurigen Absicht stören solle oder nicht. Obgleich sie aber selbst von dem Opfer spricht, das Kalchas, wie man sagt, bald den Göttern bringen werde, deren Zorn den Vater jetzt so bekümmert mache, ja ihn bittet, dass ihr vergönnt sein möge, dem Feste in seiner Nähe beizuwohnen, so ist er doch nicht im Stande, seinen unseligen Entschluss auszusprechen, sondern entzieht sich der qualvollen Unterredung. Iphigenie ahnt die Annäherung eines schweren Unglücks; vergebens erwähnt Eriphile, als wolle sie die Aengstliche trösten, ihre Verlassenheit, während doch Iphigenie Vater, Mutter und einen Geliebten habe. Das regt diese zu Klagen darüber auf, dass Achilles zögere, sich ihr, der sehnsuchtsvollen, zu zeigen; und doch sucht sie zu gleicher Zeit ihn zu entschuldigen und schildert die Innigkeit seiner Liebe. Plötzlich erscheint Klytämnestra, die unterdessen jenen zweiten Brief ihres Gemahls durch Arkas erhalten hat, verkündet der Tochter den in dem Briefe erwähnten schmählichen Rücktritt Achills und spricht sich mit gekränktem Stolze über das Verfahren des jungen Fürsten aus; nicht aufgeschoben,

meint sie, dürfe die Hochzeit, sondern der beabsichtigte Ehebund müsse gänzlich aufgehoben, die Heimkehr sogleich angetreten werden. Zu Eriphile gewendet deutet sie im Abgehen dieser mit bitteren Vorwürfen an, dass sie als wahrscheinliche Urheberin dieses Ereignisses, die in Aulis etwas ganz anderes suche als den Seher Kalchas, sie zu begleiten nicht nöthig habe. Iphigenie ist ausser sich über diese Mittheilung, weiss anfangs die Andeutungen ihrer Mutter gegen Eriphile nicht zu enträthseln, gelangt aber durch Eriphilens ausweichende Antworten, als sie dieselbe auffordert, mit ihr nach Aulis zurückzukehren, ebenfalls auf die Vermuthung, Eriphile liebe den Achilles, ohne dass deren Betheuerungen, den blutigen Sieger von Lesbos nicht lieben zu können, Eindruck auf sie machen; auch sie spricht sich nun in leidenschaftlicher Erregtheit über das vermeintlich falsche Benehmen der freundschaftlich behandelten Gefangenen aus, findet in ihren entschuldigenden Worten nur Spott und erklärt sich jetzt erst den trüben Ernst des Vaters bei ihrer Ankunft im Lager. So trifft sie ihr fürstlicher Verlobter, der in liebender Ungeduld herbeigeeilt ist, sie zu empfangen. Mit dem frostigen Worte, dass sein Wunsch nun befriedigt sei, eilt sie an ihm vorüber. Er sucht Aufklärung über diese Scene bei Eriphile; diese wünscht jedoch vor allem zu erfahren, ob er mit dem Inhalte jenes Briefes bekannt sei. Bald zeigt es sich, dass er keinen Antheil daran habe, dass er Iphigenien wie zuvor liebe, dass er in der Voraussetzung, es werde hier ein Plan gesponnen, dem Agamemnon und Odysseus nach ihren früheren Aeusserungen nicht fremd seien, alles daran wenden wolle, das Geheimniss zu enthüllen. Diese Entdeckung macht das gefangene Mädchen noch unglücklicher; doch ahnt sie zugleich, dass etwas vorgehe, was unheildrohend über den Häuptern der Liebenden schwebe, und gewinnt dadurch wieder Muth und die Hoffnung, das drohende Missgeschick zum Nachtheile Iphigeniens benutzen zu können. — Im dritten Akte finden wir Klytämnestra im Gespräche mit Agamemnon. Achilles hat durch Ver-

sicherungen seiner Liebe die Königin und Iphigenie vermocht zu bleiben; er dringt nun auf die Vermählung; er will den Urheber des Gerüchts, als wollte er selbst diese verschoben haben, ausfindig machen. So berichtet die Königin ihrem Gemahle. Dieser theilt scheinbar ihre frohe Stimmung: Kalchas soll die Liebenden am Altare vereinigen; doch müsste die Königin fern davon bleiben, weil der Ort der Vermählung sich nicht für ihre Anwesenheit eigne. Da sie sich nicht dazu verstehen will, befiehlt er ihr, sich entfernt zu halten, und begiebt sich nach dieser herrischen Weisung hinweg. Klytämnestra ist zwar äusserst befremdet über einen solchen Befehl, ergiebt sich aber doch darein: wird doch Iphigenie bald des Achilles Gemahlin sein! Dieser selbst naht nun und erzählt frohbewegt, wie bereit Agamemnon sei, auf seine Wünsche einzugehen, welches Glück überhaupt die Ankunft der beiden Fürstinnen dem versammelten Heere gebracht habe, indem Kalchas verkünde, dass binnen einer Stunde die Abfahrt nach Troja durch die eintretende Versöhnung der Götter erfolgen werde. In kürzester Zeit also werde die Vermählung stattfinden, jedoch auch wegen der darauf folgenden Trennung traurig für ihn sein, indessen werde diese ihn zum Ruhme führen. Von diesen Gefühlen ergriffen eilt er Iphigenien entgegen, die mit Eriphile kommt, um ihn zu bitten, dass er noch vor ihrer Verbindung der unglücklichen Lesbierin die Freiheit schenke; diese selbst bittet ihn, ihr Leiden zu enden, das in Aulis seinen Höhepunkt erreicht habe, weil, wie sie vorgiebt, der Anblick der Krieger, die ihr Vaterland vernichten wollten, unerträglich sei. Achill erklärt sie ohne Zaudern für frei. Im nächsten Augenblick kommt Arkas herbei, erklärt im Namen Agamemnons, dass alles zur Feier bereit sei, entdeckt aber auch, dass alles nicht auf die Hochzeit, sondern auf den Tod Iphigeniens abgesehen sei. Agamemnon erwarte die Tochter, um sie dem Ausspruche des Sehers gemäss, den erzürnten Göttern zu opfern. Alle sind über diese Nachricht entsetzt, und die Königin sinkt zu den

Füssen Achills nieder, um ihn, der allein retten könne, um Schutz anzuflehen. Dann sucht sie den Gemahl auf, um sein Herz zu erweichen. Achilles bleibt bei Iphigenien zurück, gleichsam verletzt, dass man es noch für nöthig gehalten habe, ihn zu bitten. Er ist voll Rachegefühl gegen Agamemnon, gegen den ihn milder zu stimmen Iphigenie lebhaft bemüht ist, indem sie betheuert, dass sie auch jetzt noch den Vater über alles liebe; sie habe ja seine Thränen fliessen sehen, als er die Unmöglichkeit erkannt habe, sie zu retten. Achilles macht ihr darüber die bittersten Vorwürfe: sie sei nur um ihren Vater besorgt, ihn selbst scheine sie zu fürchten. Sie versichert ihm darauf ihre grenzenlose Liebe, und dass er ihr theurer sei, als ihr Leben. Nun so lebe, wenn ich dir theuer bin, ruft er ihr zu. Die Königin kehrt zurück: ihre Versuche, zum Könige zu gelangen, waren fruchtlos; er hatte den Weg zum Altare versperren lassen. Achilles will daher selbst zu ihm eilen, Iphigenie will ihn zurückhalten: neue Vorwürfe des jungen Helden. Sie fleht, dass er doch warten möge, bis Agamemnon selbst kommen werde, um sie abzuholen; ihre Thränen würden dann den Vater erweichen. Achilles giebt nach, aber unterdessen wolle er handeln. Iphigenie werde leben, so lange er selbst noch athme. —

Der vierte Akt beginnt mit einem Gespräche zwischen Eriphile und ihrer Dienerin, die nicht begreifen will, wie ihre Herrin das Geschick der zum Tode bestimmten Königstochter beneidenswerth finden könne. Allein Eriphile eröffnet ihr, wie glücklich diese selbst im Angesichte des Todes sei, da Achilles um sie wäre, Achilles, der sie gewiss nicht sterben lassen werde. Alles füge sich ja günstig für die Liebende: man werde das Orakel zu ihren Gunsten wenden; es wisse ohnedies niemand im Lager, wer das vom Kalchas bestimmte Opfer sein werde; auch schwanke der Vater noch. Iphigenie werde also leben, sie allein unglücklich sein, sie werde aber alles verrathen, sie werde die Griechen unter sich selbst veruneinigen und verwirren, sie werde das

fluchbeladene Hochzeitsfest zu nichte machen. Kaum hat sie sich mit der Sklavin entfernt, so tritt Klytämnestra mit ihrer Dienerin Aegina auf und bekennt, es nicht länger bei Iphigenien aushalten zu können, die, anstatt für ihr Leben zu zagen, ihren Vater noch entschuldige, der sogar am Altar mit Ungeduld auf ihr Erscheinen warte. Er wolle nun selbst kommen, um die Ursache der Zögerung kennen zu lernen, weil er wähne, seine wahre Absicht sei noch verborgen. Sie sieht ihn auch wirklich herannahen und beschliesst abzuwarten, ob er bei seinem unedlen Kunstgriffe beharren werde. Agamemnon fragt sogleich, warum Iphigenie nicht zugegen sei, warum sie seinem durch Arkas gemeldeten Wunsche nicht nachkomme. Die Königin antwortet in einer Weise, die sein Gewissen berühren soll; er will, dass sie sich näher erkläre. Inzwischen naht Iphigenie, und ihre Mutter ruft ihr mit herber Ironie zu, sie möge doch eilen, dem Vater zu danken, der sie in eigener Person zu dem Altare hinführen wolle. Diese Worte und Iphigeniens Thränen verrathen dem Könige, dass Arkas seinen Plan verrathen habe. Die Tochter tritt ihm mit aller Ehrerbietung und Ergebung näher, sie sei bereit, ihr Haupt dem Stahle des Priesters darzubieten. Vermöchte aber diese Hingebung, vermöchten der Mutter Thränen, vermöchte ihr Geständniss, dass sie ungern von der Höhe ihres Glanzes zum Tode niedersteige, bei ihm, dem sonst so liebevollen Vater, etwas, so möge er auf ihr Flehen hören. Nicht Furcht vor dem Tode bewege sie dazu, sie sei bereit zu sterben und werde ihm keine Schande machen, aber an ihr Geschick hätten eine Mutter, ein Geliebter ihr Schicksal geknüpft. Agamemnon gesteht jetzt, dass die Götter das Opfer forderten; warum, wisse er nicht; doch sei sie gerade als das Opfer bezeichnet. Vergebens habe er sich geträubt, habe Arkas abgesandt, um die Seinen vom Lager abzuhalten. Die Götter hätten es nicht gewollt; seine Macht sei zu schwach, um sie retten zu können; sie möge sich also darein ergeben und dadurch zeigen, wessen Kind sie sei. Aus dem Mutterherzen

ergiesst sich nach dieser Erklärung ein Strom von Vorwürfen gegen den unnatürlichen Vater, der nicht selbst das äusserste gethan habe, um solches Schicksal von der Tochter abzuwenden. Erheische Helenas Vergehen Blut, so möge man doch aus Sparta ihre Tochter Hermione holen: warum solle er, solle sie, die Mutter, diese Schuld büssen? Und diese Helena! Sei sie solches Preises werth, sie, die schon vor ihrer Vermählung mit Menelaus dem Theseus eine stets von ihr verheimlichte Tochter geboren hätte? Kalchas wisse das und habe selbst es oft erzählt[44]). Was also treibe ihn, den König, zu solcher Unthat? Nicht Liebe zu seinem Bruder, sondern unauslöschlicher Durst nach Ehre, nach der Feldherrngewalt sei es, dem die Pflicht des Vaters Preis gegeben werde. — Nach einem heftigen Zwiegespräch mit dem herbeigeeilten Achill, der sich die Braut nicht entreissen lassen will, und nach einem Seelenkampfe mit sich selbst lässt Agamemnon Gemahlin und Tochter rufen, verfällt aber, ehe sie kommen, wieder in die Besorgniss zurück, ob die Götter die Rettung der Tochter zulassen werden. Doch beruhigt er sich bei der Ansicht, dass ein solches Opfer einen erneuerten Götterspruch erheische. Klytämnestra mit Iphigenien, ausser diesen Eriphile mit ihrer Sklavin, kommen herbei, und Agamemnon bedeutet seine Gemahlin, dass Iphigenie gerettet werden solle; sie müssten eilig entfliehen; Arkas werde sie mit den Wachen schützen: jedoch müsste alles geheim ausgeführt werden, damit es scheine, nur die Königin reise ab. Gemahlin und Tochter geben ihr Entzücken über diesen Entschluss zu erkennen und werden von dem Könige zu schleuniger Flucht

---

[44]) Diese motivirende Aeusserung unterstützt den schliesslichen Eindruck des Stückes auf Zuschauer und Leser, dass der glückliche Ausgang lediglich eine Folge priesterlicher Raffinerie sei, ausserordentlich, und wird dadurch zu etwas besonders fehlerhaftem. Der Eindruck lässt sich keineswegs durch das wieder verwischen, was Kalchas am Schlusse erklärt: dass ein finsteres Geschick und ihre eigene Leidenschaft die gefangene Eriphile dem Tode entgegen geführt habe.

ermahnt; er wolle unterdessen den Festzug aufschieben und Kalchas zu täuschen suchen. Als Eriphile das vernimmt, sieht sie darin nur das Werk des liebenden Achilles und eilt zu Kalchas, um die Flucht zu vereiteln.

Der fünfte Akt findet Iphigenie noch im Lager; Aegina weilt bei ihr; die Flucht war verrathen worden; Wachen umstellen den Ort, wo Tochter und Mutter weilen; diese liegt bewusstlos im Zelte; ihr während dieses Zustandes zu enteilen, ist Iphigenie entschlossen. Der Vater wolle sie retten und wolle doch nur ihren Tod; denn er habe sie bedeuten lassen, dass sie dem geliebten Achilles entsagen müsse. Deshalb wolle sie in der That sterben. Indem sie das spricht, sieht sie, dass Achilles herbeikommt, und schreit bei seinem Anblicke laut auf. Dieser ruft ihr zu, ihm zu folgen; er werde mit Patroklus und seinen Scharen einen Wall um sie bilden; in seinen Zelten möge man sie suchen. Sie antwortet ihm anfangs nur durch Thränen und veranlasst dadurch die früheren Vorwürfe des liebenden Fürsten, dass sie ihrem Vater nichts als Thränen zu zeigen wisse. Diesem Ausbruch der Leidenschaft entgegnet sie mit der Versicherung, dass sie zu sterben bereit sei. Er erinnert sie an ihren Schwur, an seine Hoffnungen. Allein sie antwortet ihm mit dem Ausdrucke einer gänzlichen Resignation: ein Traum sei ihre Liebe gewesen; die Blume des Glücks erblühe nur auf ihrem Grabe. Während sie sterbe, möge er dem Ruhme entgegen eilen und sie an Troja rächen. Achilles ist ausser sich vor Schmerz über diese Sprache; nur als ihr Retter will er zum Ruhme eilen, Liebe und Ehre forderten ihr Leben. Sie weigert sich aber standhaft, die Pflicht des Kindes zu verletzen, und als er sie als sein Eigenthum mit sich fortziehen will, beschwört sie ihn, ihre Ehre zu schonen, sie nicht zu zwingen, diese durch freiwilligen Tod zu wahren und sich von seinem Schutze zu befreien. Das erfüllt seine Seele mit Wuth, in welcher er nichts zu schonen droht, weder den Priester noch den König. Dann werde sie die Früchte

der Achtung gegen ihren Vater erblicken. Angstvoll ruft sie dem fortstürzenden Helden nach; doch vergebens: sie bleibt mit ihrer Qual allein und fleht nur, dass ihr Dasein schnell geendet werden möge.

Unterdessen ist die Königin aus ihrer Ohnmacht erwacht und naht mit Eurybates, Agamemnons Diener. Sie ist bereit, gegen ein ganzes Heer für die Tochter zu kämpfen, wenn ihre eigenen Krieger zu Verräthern würden. Eurybates legt die Schwäche derselben gegen die Macht der Gegner und gegen Kalchas dar, vor dem selbst der König ohnmächtig zurückweiche. So will ich denn, ruft sie aus, mich allein der Gefahr aussetzen und eher sterben, als — In diesem Momente erst nimmt sie die Tochter wahr, die jetzt bemüht ist, sie zurückzuhalten und ihr Ergebung in den Willen des Heeres und Versöhnlichkeit gegen den König einzuflössen und dabei auf Orestes hinzuweisen, der ihren Verlust ersetzen werde, wenn sie sterben müsse. Weiteres vermag sie nicht zu sagen; sie hört bereits den Ruf des harrenden Vaters, und während sie die Mutter zu einer letzten Umarmug auffordert, diese aber zu Boden sinkt, eilt sie mit Eurybates fort. Klytämnestra bleibt bewustlos zurück und erwacht aus diesem Zustande nur, um von ihrer Dienerin Aegina zu erfahren, dass Eriphile, diese mit Liebe genährte Natter, die Urheberin dieses Unglücks, die Verrätherin des Fluchtversuches sei. Bei dieser Kunde stösst die Königin Flüche und Verwünschungen gegen dieses Ungeheuer aus, und überlässt sich ungestüm ihrem mütterlichen Schmerze, in welchem sie Verderben für die Griechen von den Göttern herabfleht und verzweiflungsvoll sich die Scene vergegenwärtigt, in der jetzt ihre Tochter geschlachtet werde. Donner und Sturm unterbrechen ihr Angstgeschrei. Arkas, der bei seiner Annäherung ihr Flehen noch vernimmt, ruft ihr zu, nicht zu verzweifeln, Achilles erfülle, was sie bitte. Er habe die Reihen der Griechen durchbrochen und stehe am Altare; Kalchas sei verwirrt; alles stürze durch einander, Achill

umringe mit seinen Freunden Iphigenie, Agamemnon verhülle unentschlossen sein Gesicht und schweige. So solle denn sie selbst kommen und mit ihrem Feuerworte Beistand leisten. Achilles sende ihn, sie zu holen, damit er die Tochter in ihre Arme legen könne. Schon will sie dem Diener folgen, da erblickt sie den nahenden Odysseus und jammert, dass nun alles zu spät sei. Nein, ruft Odysseus, sie lebt, Königin, beruhige dich, der Himmel gab sie dir versöhnt zurück. Er selbst, der bis jetzt Agamemnon bei seiner Pflicht zu erhalten gesucht habe, er selbst komme, um die geschlagene Wunde zu heilen. Grausen und Entzücken, sagt er, bewegten sein Herz, wenn er auf das zurückblicke, was geschehen sei. Alles sei bereits zum Kampfe gerüstet gewesen: Achilles für Iphigenie, das Griechenheer gegen sie, jener, obwohl allein, ein Gegenstand des Schreckens. Schon flogen, erzählt er, Pfeile, schon floss das Blut: da eilte Kalchas mit wildem Blicke, mit sträubendem Haare, des Gottes voll, der ihn erregte, herbei: „Hört, rief er, der Gott hat sein Orakel aufgehellt. Nicht Iphigenie, Agamemnons Tochter, ist es, deren Blut er will, sondern eine andere Iphigenie, aus Theseus und Helenas geheimer Ehe einst entsprossen. Obwohl ehedem gewarnt, wurde sie doch von ihrem finsteren Geschicke und von ihrer eigenen Leidenschaft hierher getrieben. Sie steht vor euch; sie ist es, welche von den Göttern gefordert wird.“ Das ganze Lager habe bei diesen Worten auf Eriphile gedeutet, die, vielleicht die Verzögerung des Opfers verwünschend, am Altare gestanden habe; denn sie habe die Flucht dem Kalchas verrathen. Sofort habe sich das Heer gegen sie erklärt und ihren Tod gefordert. Sie aber habe wüthend das Opfermesser ergriffen und es sich selbst in die Brust gestossen. Da hätte sich der Donner der Götter vernehmen lassen, der Sturm habe gebraust, der Orkan gebrüllt, der Scheiterhaufen sich selbst entzündet. Diana selbst, sage man, sei herniedergeschwebt und habe

Weihrauch und Gebete mit sich emporgehoben. Zum Aufbruch werde jetzt alles gerüstet; nur Iphigenie weine um die Feindin. Agamemnon und Achilles seien ungeduldig, die Königin zu sehen, um vereint mit ihr das Hochzeitsfest zu feiern[45]). So weit Odysseus. Klytämnestras lauter Dank gegen Achilles und die Götter beschliesst die Tragödie.

Wenn wir dieselbe zuerst von Seiten ihrer Oekonomie mit der Aulischen Iphigenie des Euripides vergleichen, so nehmen wir eine bedeutende Veränderung durch die Einführung einer dramatischen Person wahr, die sich bei dem griechischen Dichter nicht findet. In der Vorrede zu seiner Tragödie bemerkt Racine, indem er die verschiedenen Meinungen der Alten und namentlich der alten Dichter über die Opferung der Iphigenie andeutend berührt, dass die einen den wirklichen Opfertod der Jungfrau annehmen, die andern einen bloss scheinbaren, die dritten, unter ihnen Stesichoros, zwar zugeben, dass eine Iphigenie in Aulis geopfert worden wäre, aber nicht Agamemnons, sondern Helenas und ihres ersten Gemahls Theseus Tochter. So berichte Pausanias (Corinth. XXII) mit Angabe des Zeugnisses und der Namen derjenigen Dichter, welche diese Ansicht gehegt hätten. Auch sei dies die Meinung von ganz Argos gewesen. Homer habe so wenig von einer Opferung der Mycenischen Iphigenie gewusst, dass er sie im neunten Gesange der Iliade, also beinahe zehn Jahre nach der Ankunft der Griechen vor Troja, den Agamemnon dem Achilles anbieten lasse. Racine fügt hinzu, er berühre diese verschiedenen Ansichten, weil er ohne die Persönlichkeit der Eriphile es niemals gewagt haben würde, seine Tragödie zu unternehmen, einmal, weil er eine so tugendhafte

[45]) Vergleicht man dieses Resultat der dramatischen Handlung mit dem, was Achilles Akt 1 Scene 2 mit Agamemnon über das ihm von der göttlichen Mutter angekündigte Schicksal sagt, dass sein Ruhm vor Troja sein Tod sein werde: so erscheint die Erfindung Racines, die Vermählung des Achilles mit Iphigenien zum Haupthebel des Stückes zu machen, ganz unbegreiflich.

und liebenswürdige Person, wie Iphigenie sie darstellen müsste, nicht sterben lassen dürfe, ohne die Bühne zu schänden, sodann, weil er den Knoten seiner Tragödie nicht durch die Dazwischenkunft einer Dea ex machina habe lösen und eine „Metamorphose" zu Hilfe nehmen können, die wohl zu Euripides Zeiten Glauben gefunden hätte, zu seiner Zeit aber allzu abgeschmackt und unglaublich erschienen wäre. Er sei daher sehr glücklich gewesen, eine Persönlichkeit gefunden zu haben, die er so darstellen könne, wie er wollte, welche die Strafe, die sie erlitt, verdiene, ohne des Mitleides ganz unwerth zu sein. Auf diese Weise sei die Lösung des Knotens aus dem Innern des Stückes selbst gezogen und wirke anerkanntermassen auf die Zuschauer günstig ein. Ebenso wohl begründet sei des Achilles Einnahme von Lesbos und die Gefangennehmung der Eriphile. Der Dichter Euphorion, dessen Vergil und Quintilian mit Ehren gedächten, erwähne beides.

Betrachten wir diese Gründe für eine Veränderung des Euripideischen Mythos genauer. Indem wir in aller Kürze darauf hinweisen, dass Euphorion eine sehr unsichere Quelle ist, dass die Einnahme von Lesbos in die Zeit vor der Abfahrt der Griechen nach Troja zu setzen, ein starker Verstoss gegen Homer ist, der Il. ι, 271 ff. erzählt, dass Achilles während der Belagerung von Troja eine Expedition dahin unternommen habe, ein noch stärkerer gegen die epische Ueberlieferung von dem zarten Jugendalter, in dem Achilles mit Phönix in das Lager der Griechen gekommen war, der stärkste gegen die geographischen Verhältnisse, weil nach Racine (Akt 1 Scene 1) Achilles, von seinem Vater Peleus aus dem Lager nach Thessalien abberufen, von da aus nach Lesbos hätte ziehen müssen: indem wir diese Uebelstände bloss andeuten, damit wir das zuversichtliche Vertrauen Racines auf seine Quellen und sein Verfahren mit den mythologischen Verhältnissen charakterisiren[46]), wenden wir uns sogleich zu der

[46]) Vergl. van Houben, Euripides Iphigenia in Aulide tragoedia cum Racinii comparata. Progr. des Trier. Gymn. 1850. S. 6. Siehe auch Pipping, Comparatio inter Iph. in Aul. Eurip. et Rac. Åbo 1812. P. I. p. 23.

Achilles aus, giebt andern Gelegenheit, ihr zur Zeit noch unverdiente Vorwürfe zu machen. Ueberhaupt ist ihre Individualität von der Art, dass sie bis zu jenem Momente weder auf die Handlung merkbar einwirkt, noch an sich irgend ein natürliches und ungezwungenes Interesse erregt, vielmehr durch ihren halb sentimentalen, halb falschen Charakter, der sich immer nur im Horchen und Lauern thätig zeigt, von sich abstösst und selbst nicht durch ihren Tod mit ihrem treulosen Spiele versöhnt. Daher hat ihre dramatische Verwendung schon zu Racines Zeit mannigfachen Tadel gefunden, den La Harpe durch die ungeschickte Weise, mit der er ihn zurückzuweisen sucht, nur um so mehr rechtfertigt. Warum hat er nicht lieber, wie M. A. Racine a. a. O. S. 455 gethan hat, lediglich angegeben, dass man diese dramatische Person als sehr unnöthig betrachtet habe, ohne den Versuch zu machen, gegen diese Ansicht zu sprechen[48])?

Wir konnten in der ersten Abtheilung dieser Abhandlung S. 239 nicht unbemerkt lassen, wie recht nach unserer Meinung Euripides daran gethan habe, dass er den Odysseus nicht mit in den Kreis der handelnden Personen gezogen habe. Racine lässt ihn in seiner Tragödie erscheinen und stellt in ihm einen zweiten intriganten Charakter auf, dessen unmittelbarer dramatischer Antheil sich in drei Scenen zu erkennen giebt, in denen er theils den Beobachter Agamemnons macht und ihn anspornt, dem Willen der Götter oder vielmehr des Kalchas nachzukommen, theils zu dem Zwecke auftritt, der Königin nach der erfolgten Katastrophe Nachricht von dem, was geschehen war, zu bringen. Der Dichter ersetzt also durch ihn einerseits den Euripideischen Boten, andererseits theilt er ihm ein Stück der Rolle zu, die bei Euripides Menelaus ausfüllt: aber zu welchem Nachtheile der tragischen Entwickelung! Wie vortrefflich Menelaus bei Euripides der Exposition dient, wird jedermann zugeben, der

---

[48]) Racines Worte sind: *Voilà ce que plusieurs critiques sévères ont dit sur le personnage d'Eriphile; je ne veux ni approuver, ni réfuter leur jugement.*

die Anlage der Euripideischen Iphigenie kennt; wie lebendig seine Handlungsweise in den Gang dieses Stückes eingreift, erhellt schon daraus, dass, wie wir S. 242 erwähnten, die Opferung Iphigeniens in seinem persönlichen Interesse liegt; wie geschickt und wirksam Euripides diesen Einfluss zu benutzen weiss, um die Charaktere der beiden Brüder in jener eristischen Scene, die anerkannt eine der besten in der Aulischen Iphigenie ist, zu zeichnen, ihr Verhältniss zu der sich entwickelnden Handlung und damit den Gegensatz des persönlichen und des allgemeinen Interesses in das rechte Licht zu stellen, lässt sich keinen Augenblick verkennen. Wozu also anstatt des Menelaus Odysseus? Etwa, weil dieser bei Sophokles in einer Aulischen Iphigenie die Königin mit Iphigenien nach Aulis begleitet haben mag? Dann hätte er aber die Rolle spielen müssen, die der Fürst bei Sophokles wahrscheinlich recht passend durchgeführt hat, zum Nutzen des Ganzen und Allgemeinen mit Einsicht und Besonnenheit zu wirken, wie er es im Ajax und im Philoktet des alten Dichters thut. Der eigentliche Grund, warum er anstatt des Menelaus bei Racine erscheint, ist abermals die Furcht vor dem Lächerlichen. Die französischen Kritiker selbst verrathen uns diesen Umstand. Sie sagen zwar, dass die Person des Menelaus, welcher Urheber all des Unglücks sei, das in diesem Drama über die Bühne gehe, eine unangenehme Erscheinung gewesen wäre, dass sein Charakter als rachsüchtig hätte erscheinen müssen, wenn er gegen Agamemnon die allgemeine Sache der Griechen hätte in die Wagschale legen wollen, dass er als Egoist hervorgetreten wäre, wenn er sein besonderes Interesse verfochten und, um seine Gemahlin wieder zu erhalten, seinen Bruder zu zwingen versucht hätte, dass er das eigene Kind mordete: sie sagen das, weil sie die Rolle des Euripideischen Menelaus nicht richtig zu würdigen verstehen. Sie setzen aber auch hinzu, und das ist namentlich die Ansicht Geoffroys, der bekanntlich einen weitläuftigen Commentar über die Racineschen Tragödien geschrieben hat, dass Menelaus, der Gemahl Helenas, eine lächerliche Figur

auf der französischen Bühne gespielt haben würde[49]), und zwingen durch diese Bemerkung den Beurtheiler, Racine von neuem zu beklagen, dass er sich allenthalben durch conventionelle Fesseln in seiner freien Kunstthätigkeit gehemmt sah. Die übrigen Personen des Euripideischen Stückes, Iphigenie, Klytämnestra, Agamemnon, Achilles hat der französische Tragiker beibehalten. Dass er fast einer jeden dieser Personen ebenso wie der Eriphile einen Vertrauten beigegeben hat, ist den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen und der zu seiner Zeit herrschenden dramatischen Gewohnheit ganz angemessen. Solche Vertraute waren besonders in den Intriguenstücken heimisch geworden und dienten für allerlei Phasen und Entwickelungen in derselben; sonst waren sie weder nothwendig, noch von individueller Bedeutung. Der griechischen Tragödie gegenüber mit ihrem beschränkten Personale sind sie schon deshalb als ein besonderes Merkmal rückgängiger Kunst zu betrachten, da sie die Ruhe und Stetigkeit der Handlung beeinträchtigen, die Theilnahme des Zuschauers an derselben spalten und schwächen, der Selbständigkeit der einzelnen Charaktere schaden und der dichterischen Behandlung einen grossen Theil ihrer Intensivität rauben. In Racines Iphigenie stellt Doris, Eriphiles Vertraute, nichts anderes dar als eine Art von Blitzableiter der leidenschaftlichen Ergiessungen ihrer Herrin; Aegina, Klytämnestras Dienerin, erscheint lediglich, um hier und da ein Ha! und Ach! auszurufen und zuletzt ihrer Königin anzuzeigen, dass Eriphile sie und Iphigenie verrathen habe. Nur die Begleiter Agamemnons, unter ihnen besonders Arkas, der dem Euripideischen Greise entspricht, sind als Werkzeuge königlichen Willens und als Repräsentanten treuer Anhänglichkeit von einigem Belange. Eurybates vertritt die Rolle des Dieners bei Euripides.

Es versteht sich von selbst, dass Racine seine ganze dramatische Kunst auf die Person der Iphigenie gerichtet

[49]) Er sagt darüber: *Le mari d'Hélène ne pouvait être que ridicule dans nos moeurs: les Grecs n'attachaient aucune idée comique à l'infidélité d'une femme; mais, aux yeux des Français, un époux maltraité est un personnage ridicule.*

hat: sie bildet in seiner Tragödie den Mittelpunkt der Handlung; er hatte somit die Aufgabe, alles dramatische Interesse in ihr zu concentriren. Euripides hat, wie wir S. 249 ff. gezeigt haben, die fürstliche Jungfrau von einem Standpunkte aufgefasst und dargestellt, der ihm die Möglichkeit verlieh, alle Schönheit und Grösse eines reinen weiblichen Gemüths in der allmählichen, durch das Schicksal hervorgerufenen Entfaltung seiner vielseitigen menschlichen und nationalen Vorzüge von Moment zu Moment auszubreiten: von der Schüchternheit und Befangenheit jungfräulicher Demuth an bis zu der Höhe patriotischer Begeisterung und freiwilliger Aufopferung. So hat sich der Dichter selbst zum Herrn einer Fülle von dramatischen Mitteln gemacht, die er zwar gleich dem Besitzer jener Juwelenschätze in den orientalischen Mährchen mit voller Sorgfalt sammelt, zugleich aber mit der Selbstbeschränkung des glücklichsten Geschmackes verwendet. Racines Iphigenie liebt den Achilles bereits, als sie in Aulis ankommt, sie ist ihm verlobt, sie erwartet mit Ungeduld den beglückenden Augenblick, der sie mit dem geliebten Heldenjüngling verbindet; sie eilt in der Hoffnung, dass dieses Glück nahe sei, nach Aulis in das Lager. Ihre Situation ist dadurch gleich anfangs wesentlich verändert; ihr inneres und äusseres Verhältniss ist ein bereits fertiges: die Liebe ist derjenige Affekt, der, ihr ganzes Wesen beherrschend, mit ihrer Ankunft in die Verwickelungen eintritt, welche der Dichter nach Anlage seiner Tragödie zur dramatischen Offenbarung ihres Charakters zu gestalten unternimmt. Diese Verwickelungen sind aber nicht bedingt durch ein stufenweises Hervortreten des vernichtenden Schicksals, das in den Kreis ihres Lebens und ihres Glückes eingreift, sondern durch eine Anzahl von äusseren Ereignissen, die vornehmlich den Zweck haben, diejenige Seite ihres inneren Wesens hervorzukehren, die wir die pathetische zu nennen gewohnt sind. Ein ungünstiger Zufall bewirkt, dass der zweite Brief Agamemnons, durch den er unter dem Vorwande, Achilles wünsche die Heirat zu verschieben, die Seinen vom Lager fern zu halten sucht, der Königin erst im Lager

eingehändigt wird. Diese und später auch Iphigenie erblicken in dem für wahr gehaltenen Inhalte dieses Briefes eine beleidigende Verschmähung, und Iphigenie wird erst bestürzt, dann zornig, dann eifersüchtig auf Eriphile, bis sie zuletzt leidenschaftliche Drohungen gegen die vermeintliche Nebenbuhlerin ausstösst und sogar mit frostiger Kälte und bestrafendem Blicke dem Geliebten entgegenkommt und an ihm zurückweisend vorübereilt. Sodann, nachdem sich von dieser Seite alle Zweifel und Irrthümer gelöst und wie düstere Wolken hinweggezogen haben, und nun dieselbe freudige Stimmung und Aussicht wie anfangs wieder herrschend geworden ist, tritt der eigentliche Unstern ihrer Liebe, der Wille des Kalchas, die Forderung der erzürnten Götter an ihr Leben, oder vielmehr der Stolz und die Ehrsucht des Vaters drohend entgegen. Von diesem Augenblicke an tritt sie in das Stadium der Resignation ein, sucht den wilderregten Zorn des Achilles gegen ihren Vater zu besänftigen, die Wuth mütterlicher Verzweiflung zu mildern, und erbietet sich, nur damit sie das vermöchte, zu dem Versuche, den vom Opferaltare her erwarteten Vater durch ihre Thränen zu erweichen. Mit der Sprache conventioneller Zurückhaltung und Schonung erklärt sie diesem zwar ihre Bereitwilligkeit, sich ihm ganz zu unterwerfen, erinnert ihn aber an seine frühere Liebe, sagt ihm, dass sie zwar so handeln würde, dass er sich ihrer nicht zu schämen brauche, deutet aber darauf hin, dass eine Mutter, ein Geliebter ihr Geschick an das ihrige knüpften. Auch aus dieser Situation geht sie durch des Vaters umgeänderte Ansicht siegreich und glücklich hervor[50]), jedoch nur, um durch ein neues Ereigniss in die drohendste Lage zu verfallen. Die

---

[50]) Gruppe (Ariadne S. 506) meint, dass Racine dadurch, dass er Iphigenie in den Fluchtversuch einwilligen lässt, ihren weichen Charakter habe zeichnen wollen. Was er sonst über Racine in der Kürze äussert, trägt zu sehr den Charakter spöttischer Beurtheilung an sich, als dass wir es besonders würdigen könnten. Interessant ist, dass Prevost zu dem Fluchtversuche bemerkt: *cette fuite rendue sans effet prolonge agréablement le spectacle.*

beabsichtigte Flucht wird verrathen: sie wird mit der Mutter ergriffen und ist dem Tode unrettbar verfallen. Erst hier wird ihre Erscheinung eine wahrhaft tragische, und erst hier hat der Dichter ihrem Charakter etwas von dem Patriotismus der griechischen Jungfrau geliehen, aber freilich ohne jene volle und reine Begeisterung, die, wie die duftende Blüthe aus dem Kelche, aus der allmählich gereiften individuellen Kraft und Fülle hervorbricht. Eine solche Begeisterung ist einerseits unmöglich gemacht durch das in vielfache Conflicte versetzte Pathos, mit dem sie im Lager ankommt, und durch die resignirende Pietät, die der Gluth patriotischer Gefühle geradezu widerspricht, andrerseits entstellt durch den Anflug theils misstrauischer, theils rachsüchtiger Gesinnung, und es will keine grosse Wirkung hervorbringen, dass sie zuletzt den Achilles auffordert, fortan dem Ruhme allein zu leben. Hat nun der Dichter, wie wir glauben, die Absicht gehabt, in ihrer dramatischen Gestalt den Conflict der kindlichen Liebe mit der Neigung des Herzens darzustellen, so hat er offenbar den Kampf nicht gehörig durchgeführt, den Ausgang desselben aber zu schnell und zu unvermittelt eintreten lassen; wollte er im Bilde Iphigeniens die Gegensätze der Pflicht für das allgemeine Beste und der Liebe für das persönlich Theuere vergegenwärtigen, so hat er die Wirksamkeit des ersten Prinzips zu spät hervortreten lassen und zu accessorisch behandelt, dadurch aber den Gegensatz selbst zu nichte gemacht. War es ihm aber darum zu thun, das Gemüthsleben des weiblichen Herzens in einer Reihe von leidenschaftlichen Affektionen zu schildern, so hat er seinen Zweck durch einzelne mit Kraft und Wahrheit gezeichnete Situationen zwar erreicht und sich dadurch als psychologischen Künstler bethätigt, das eigentlich dramatische Interesse aber darüber verloren. Von welcher Seite man aber das Charakterbild der Iphigenie betrachten und auffassen mag, das ist gewiss, dass ihm die innere Nothwendigkeit und Eintheit mangelt, und dadurch hört es auf, ein Produkt wahrer Kunst zu sein.

Wenn La Harpe in seiner vergleichenden Kritik der beiden Tragödien, über die wir sprechen, diejenigen Beurtheiler des Racineschen Achilles, welche nicht ganz so zu Gunsten desselben entschieden haben, wie z. B. M. A. Racine, indem er a. a. O. S. 138. sagt: *C'est d'après le plus grand peintre de l'antiquité, que Racine a colorié cette belle figure de héros, que des critiques absurdes ont si ridiculement accusé d'être trop française,* tadelt und ein Register von heroischen Tugenden mittheilt, mit denen, wie Homer, Racine den Helden schmücke: so vergisst er, dass Achilles bei Homer, als ihm Agamemnon sein Ehrengeschenk entreisst, im Gefühle gekränkter Ehre unthätig zürnt und nur von dem Pathos edelster Freundesliebe getrieben aus dem zuwartenden Groll in die glühendste Kampfeslust und zu unbesiegbarer Tapferkeit übergeht. Jenes sichere und stolze Gefühl der Ehre hat Euripides, dessen Achilles der französische Kritiker der Kaltblütigkeit beschuldigt, seinem Helden mit grosser Consequenz in der Charakterschilderung beigelegt und erhalten: der Homerische Achilles lebt in dramatischer Grösse und Einfachheit in der Aulischen Iphigenie. Mit einem solchen Achilles konnte sich der Geist des siebzehnten Jahrhunderts, der dem französischen Dichter seine typischen Figuren vorschrieb, nicht befreunden. Racine hat daher seinem Achilles zwar die Betheuerung in den Mund gelegt, dass er für seine Ehre alles hintansetzen könne; er lässt ihn zwar mit Agamemnon in leidenschaftlichem Stolze hadern, wie Homer im ersten Buche der Iliade: aber die einzelnen Züge des Helden hat er nicht aus einem wohlverstandenen Homerischen Gesammtbilde entlehnt, sondern aus den bekannten Prädikaten, die Horaz im Briefe an die Pisonen ihm beilegt, entnommen, seinem dramatischen Charakter übrigens als Grundlage die Liebe zu Iphigenien mitgegeben, eine in allen Einzelheiten so moderne Liebe, dass in der That unparteiische Richter nicht mit Unrecht ausgesprochen haben, dieser Achilles sei nichts mehr und nichts weniger als ein galanter französischer Prinz des

siebzehnten Jahrhunderts[51]). M. A. Racine a. a. O. S. 458 sagt zwar, dass Achilles und Iphigenie sich nicht mit einander unterhielten, wie gewöhnliche Liebende, die man auf dem Theater höre, und das versteht sich von selbst; wenn er aber an einer andern Stelle (S. 456) sagt: *Ces sentiments qu'Euripide donne à Achille sont nobles et généreux, un héros tel que lui doit son secours à l'innocence opprimée; mais enfin il n'est excité à la défense d'Iphigénie que par un effet de générosité: un motif bien plus vif et plus intéressant l'anime dans la tragédie française; ce héros généreux est en même temps un amant passionné: ce n'est pas seulement la protection d'une infortunée qu'il embrasse, c'est encore celle d'une princesse, qu'il aime avec transport, qu'il veut épouser et qui lui est promise: il défend une vie, dont dépend le bonheur de la sienne:* so spricht er damit nur aus, was La Harpe auch behauptet, wenn er die Rolle des Racineschen Achilles *le plus théâtral* nennt, und bezüchtigt den Helden gegenüber den edeln Motiven, die bei Euripides seine Handlungsweise begründen, einer starken Portion von

---

[51]) Voltaire selbst gesteht dies in seinen erwähnten „Discours" und zwar in der seconde partie p. 412 (sur la tragédie ancienne et moderne) indirect zu, wenn er sagt: *la galanterie a presque partout affaibli tous les avantages, que nous avons d'ailleurs.* Er sagt, dass von vierhundert Tragödien keine zwölf seien, in denen nicht eine Liebesintrigue vorkomme. Nicht ohne Bezug auf Racine sind seine Verse:

„Ils sont tous beaux, galants, bien faits,
Et l'amour qui marche à leur suite,
Les croit des courtisans français."

Auch Fontenelle in seiner Histoire du Théâtre sagt mit Bezugnahme auf Racine: *„Quand nous voyons que l'on donne notre manière de traiter l'amour à des Romains, à des Grecs et, qui pis est, à des Turcs, pourquoi cela ne nous paraît-il pas burlesque?* — La Harpe zieht a. a. O. S. 322 ausserordentlich lebhaft gegen solche Urtheile los. Man erkennt aber, dass das richtigere französische Gefühl selbst sich gegen dergleichen tragische Hebel sträubte. Um wie viel mehr muss sich der deutsche Sinn gegen einen Racineschen Achilles erheben! Vergl. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik. Th. I. S. 336. — Siehe dagegen Hettner: „Ueber die altfranzösische Tragödie" in den Blättern für litterarische Unterhaltung. Jahrg. 1850. Nr. 256.

Eigenliebe. Und diese zeigt er denn auch im Laufe der dramatischen Entwickelung zur Genüge, besonders in den wiederholten Vorwürfen, die er Iphigenie macht, wenn sie dem Vater mehr gehorchen will als ihm, den Vater mehr zu lieben scheint als den künftigen Gemahl. Das ist ja auch der Grund, warum er unaufhörlich von einem Affekt in den andern verfällt, je nachdem Iphigenie oder Agamemnon und Odysseus oder gar Klytämnestra ihn verletzen. Dabei können wir es recht wohl begreifen, dass die Rolle des Achilles auf dem französischen Theater Beifall erntete, dass die einzelnen Scenen, in denen der Held sein momentanes Pathos mit aller Kunst der Rhetorik, in allem Reize des leidenschaftlichen Stils aussprach, auch heute noch viel anziehendes an sich habe: aber wenn wir behaupten, dass diese beständige Unruhe, dieses Hin- und Herfluthen des Charakters dramatisch verfehlt sind und keine unmittelbare und nachhaltige Wirkung auf die Zuschauer machen können, so müssen wir die genaue Vergleichung zwischen dem griechischen und dem französischen Achilles mit dem Urtheile abschliessen, dass jener, wir sagen nicht, eine antikere, wenn wir auch dabei an Homer dächten, damit wir nicht einseitig zu urtheilen scheinen, sondern eine bei weitem menschlich edlere Erscheinung ist als dieser. Wer den ausserordentlichen Unterschied zwischen dem Aufwand an rhetorischen Mitteln und zwischen der einfachen Kraft alttragischer Darstellung recht deutlich kennen lernen will, der lese im Racine die Scene, in denen Achilles mit Klytämnestra und Iphigenie über die mögliche Rettung der ihm verlobten Jungfrau verhandelt, und vergleiche sie mit der entsprechenden Scene im Euripides. — Dass Klytämnestra von dem Moment an, wo sie für das Leben des geliebten Kindes fürchtet und, je näher die Gefahr rückt, desto heftiger ihre mütterlichen Gefühle zu erkennen giebt und zuletzt wie ein edles Wild dem man sein Junges entreissen will, kämpft und wüthet, lässt sich dem pathetischen Standpunkte, auf den die Handlung selbst sie stellt, nicht nur nachsehen, sondern wird von demselben

sogar erheischt. Und in dieser Hinsicht nehmen wir keinen Anstand, sie an sich für die am besten gehaltene Person der Racineschen Tragödie zu erklären, wenn auch selbst ihr Charakter sich nicht gleichmässig entfaltet, dessen später in voller Kraft hervorbrechender Stolz in grossem Widerspruch mit der Folgsamkeit steht, mit der sie dem Gebote des Königs, nicht bei dem hochzeitlichen Akte am Altare zu erscheinen, nachzukommen sich entschliesst. Jener echt königliche Sinn der Euripideischen Klytämnestra fehlt ihr freilich schon deshalb, weil sie in manchen Momenten eine Lebensanschauung und Handlungsweise an den Tag legt, wie sie etwa aus beschränkten sittlichen Gesinnungen und Ansichten des bürgerlichen Lebens sich erzeugt. Das ist besonders der Fall in jener Scene, wo sie, um sich und ihre Tochter an Achilles wegen der vermeintlichen Erkaltung seiner Liebe zu rächen, die ganze Verbindung abbrechen zu wollen erklärt und in die alltäglichsten Vorwürfe gegen Eriphile ausbricht. Auch ist es lediglich ein doch schon zu Racines Zeit verbrauchtes theatralisches Mittel, dass sie zweimal in Ohnmacht fällt, damit die Handlung einen schicklichen Anstoss zur Fortbewegung erhalte. Abgesehen von diesen dramatischen Gebrechen ist sie ungleich würdiger dargestellt als Agamemnon, in welchem freilich schon der griechische Dichter ein Bild jener Charakterschwäche gezeichnet hat, die das niemals zu sein wagt, was sie scheinen will, weil irgend ein anderer Vortheil, eine andere reale Gewalt sie von jedem consequenten Verfahren abzieht. Abbé Brumoy hat behauptet, dass Agamemnon bei Racine mehr König, bei Euripides mehr Vater sei; neuere Kritiker nehmen das Gegentheil an. Wäre Brumoys Urtheil das richtige, so würde es nur dazu dienen, den dramatischen Takt des griechischen Dichters in das beste Licht zu stellen; denn das ist eben das Geheimniss der künstlerischen Entwickelung vorhandener tragischer Conflicte, dass das menschlich natürliche Pathos geraume Zeit obsiegt und die göttlich autorisirte Macht zu verdrängen scheint, während das Schicksal bereits daran arbeitet, sich für das Gegentheil zu entscheiden. Allein, wollen

wir der Wahrheit die Ehre geben, so glauben wir, dass beide Dichter absichtlich den König als einen im beständigen Schwanken zwischen beiden Potenzen begriffenen Charakter hingestellt haben, nur mit dem Unterschiede, dass die Entscheidung, die der König nicht selbst herbeiführen kann, bei Euripides in die Brust der Iphigenie gelegt ist, bei Racine durch den Verrath eines eifersüchtigen Mädchens herbeigeführt wird. Und damit kommen wir auf die schon früher angedeutete Hauptdifferenz zwischen dem griechischen und französischen Tragiker zurück, aus der offenbar alle dramaturgischen Verirrungen Racines geflossen sind, damit deuten wir die Hauptursache an, warum wir in der Euripideischen Tragödie eine Dichtung vor uns haben, die, wie wir uns früher S. 260 äusserten, ebensowohl eine Reihe tragischer Scenen enthält, als ein Seelengemälde ist, mit wahrhaft Sophokleischer Kunst und Begeisterung aufgefasst und durchgearbeitet, während Racine uns ein Intriguenstück zur Anschauung bringt, dessen Bau anzuordnen und auszuführen an sich schon ein so mühsames Werk sein mag, dass die architektonische Behandlung desselbem dem Dichter einen Theil der Begeisterung, dem Werke ein gutes Stück von seiner inneren Lebendigkeit rauben musste, jedoch ohne dass der Werkmeister im Stande war, eine Anzahl von Fehlern zu vermeiden, die wir theils auf Rechnung seines irreleitenden Vorbildes, Corneilles, setzen müssen, theils dem Tone und Geiste seines Zeitalters zuzuschreiben haben, theils aber auch mehr der individuellen Nachgiebigkeit des Dichters als der Unzulänglichkeit seines Kunsttalentes vorzuwerfen berechtigt sind. Um wenigstens anzudeuten, was wir meinen, so weisen wir auf die vielen einzelnen Scenen hin, die als Lückenbüsser der fortschreitenden Handlung dienen und in Verbindung mit den vielen Personen, die ab- und zugehen, eine ungünstige dramatische Beweglichkeit hervorbringen, auch dem ganzen Kunstwerke jenen musivischen Charakter geben, der niemals eine grosse Anschauung aufkommen lässt; wir deuten ferner darauf hin, wie unspychologisch sich der Dialog fortgestaltet, wie auffallend er auf die Momente angelegt ist, wo die

emphatische Beredsamkeit der einen oder der andern Person wie ein zurückgehaltener Wasserstrom hervorbricht; wir berühren gewiss mit Recht die Stellen, wo ganz unmotivirte, befremdende Reden und Handlungen vorkommen, z. B. in der 2. Scene des 1. Aktes, die von einem Gerüchte ausgeht, das fast als unmöglich erscheint, in der 2. Scene des 2. Aktes die Erwähnung des Opfers von Seiten Iphigeniens, während doch Agamemnon bis zum 4. Akt seine Täuschung wider alle Wahrscheinlichkeit festhält, in der 4. Scene des 2. Aktes die Art und Weise, wie Klytämnestra die gefangene Eriphile behandelt, in der 5. Scene des 3. Aktes der Fussfall der Königin zu einer Zeit und in einer Situation, wo er weder erwartet wird, noch nöthig ist u. s. w., der einzelnen Schwächen in der Charakterschilderung nicht zu gedenken, die den Versuch La Bruyères, in seiner Parallele der beiden Dichter die angebliche Aeusserung des Sophokles, als schildere er die Menschen, wie sie sein sollen, Euripides, wie sie seien, auf Racine und Corneille anzuwenden, auch hinsichtlich der Kunst der Schilderung unzulässig machen und diese Anwendung eines überlieferten Wortes höchstens dahin modificiren können, dass Racine die Menschen schildere, wie eben sein Zeitalter sie haben wollte. Bedeutender noch sind die Mängel der Racineschen Tragödie, wenn wir die gänzliche Beseitigung jenes religiösen Motivs berücksichtigen, das bei Euripides in so bestimmter persönlicher Weise hervortritt und die bewegende Kraft bildet, durch welche dort die tragische Handlung getragen und fortgetrieben wird. Mag man immerhin sagen, dass bei Racine ein hinlängliches Motiv in dem Befehl des Orakels an sich enthalten sei: das Orakel selbst kann nur dann in eine innere Beziehung zu dem Könige Agamemnon und zu dem, was er vollbringen will, treten, wenn seine eigene Schuld den Grund und Mittelpunkt des göttlichen Ausspruches bildet, und nur dadurch wird auch die Handlung wahrhaft tragisch, nur dadurch gewinnt sie jene Einheit, die bei Euripides vollständig vorhanden ist, bei Racine aber eben deswegen fehlt und durch die doppelte Intrigue noch

mehr gestört wird; nur dadurch endlich bringt sie die Wirkung hervor, die Aristoteles von jeder guten Tragödie fordert.

Wenn wir Racines Leben, von seinem eigenen Sohne, Louis Racine, in rührender Pietät und mit einer seltenen, achtungswerthen Einfachheit dargestellt, besonders in Bezug auf des Dichters Gemüthsbildung und allmähliche künstlerische Ausbildung ins Auge fassen, so lernen wir zwar aus diesen Mittheilungen, dass seine dichterische Thätigkeit in einem natürlichen Berufe, in einem ungezwungen sich offenbarenden Talente gewurzelt habe; es geht aber zugleich aus der Charakteristik des Dichters die Erklärung des Umstandes hervor, dass er nicht die Kraft hatte, über die Verhältnisse seiner Zeit sich zu erheben, selbständig seine Wirksamkeit zu gestalten und sein schönes Gemüth, sein frommes Herz, seinen reinen und empfänglichen Sinn mit origineller Schöpferkraft zu vermählen. Am deutlichsten zeigt sich diese Ohnmacht in seinen Nachbildungen der griechischen Dichter. Er kannte diese genau; er war im Stande, augenblicklich Stellen derselben aus der Ursprache in das Französische zu übersetzen, und er that das nicht selten mit warmem Gefühle und innigem Verständnisse; er war von der Grösse der alten tragischen Meister ganz und tief erfüllt, er suchte sie mit aller Ehrfurcht vor dieser Grösse nachzuahmen: und dennoch müssen wir in unparteiischer Zusammenfassung aller Momente, die wir in dieser Abhandlung berührt haben, das Gesammturtheil wenigstens über die in Frage gestellte Tragödie aussprechen, dass sie nicht griechisch, nicht französisch, sondern, wie Villemain sagt, griechisch-französisch ist. Indem wir diesen Ausdruck gebrauchen, wollen wir uns vor allem gegen den Verdacht verwahren, als ständen wir auf der Seite derjenigen Beurtheiler der altfranzösischen Tragödie, die wie Schlegel meinen, wenn Racine die Griechen auf die französische Bühne versetzen wollte, hätte er sie ganz und gar nachahmen, ihre religiösen und sittlichen Darstellungen, ihre Sitten und Gebräuche, ihre Art zu denken und zu sprechen

regeneriren sollen. Wir halten diesen Standpunkt der Kritik für einen verfehlten und bedauern, dass Schlegel durch sein alle künstlerische Nacheiferung bedrohendes Urtheil seinen französischen Gegnern eine günstige Veranlassung gegeben hat, an den wirklichen Schwächen der Racineschen Phädra, wie er sie nachgewiesen hat, vorüberzugehen und ihre gerechten Angriffe gegen die übertriebenen Forderungen und bitteren Vorwürfe seiner kritischen Untersuchung zu richten. Wir können den Versuch neuerer Dichter, einen altgriechischen Stoff dramatisch zu bearbeiten, an und für sich nicht missbilligen, können ebensowenig tadeln, wenn uns aus einem solchen antikisirenden Drama moderne Vorstellungen und Gefühle entgegenathmen, und werden uns über diesen Punkt in der letzten Abtheilung unserer Abhandlung noch besonders aussprechen. Wir verlangen aber allerdings, dass Anschauungen und Gefühle, die uns der moderne Dichter erschliesst, eine ganz andere Grundlage haben, als das Gebiet vorübergehender und wechselnder, bloss conventioneller oder auch nur beschränkt nationaler Lebensformen und Gefühlsweisen. So weit Racine sich auf eine allgemeinere, rein menschliche Grundlage versetzen kann, rührt und bewegt er uns auch heut zu Tage noch, und es ist nicht bloss die ausserordentliche Anmuth und Reinheit seiner Darstellung, die solchen Eindruck auf uns macht. Da jedoch, wo er sich in die nur in gewissen Lebenskreisen geltende und fast vorgeschriebene Richtung der Ansichten, des Geschmacks und der Sitte dergestalt einzwängen lässt, dass selbst diejenigen Aeusserungen der inneren Welt, die doch überall und zu allen Zeiten aus der Menschenbrust in gleicher Weise hervorbrechen, einen kastenmässigen Typus an sich tragen, tritt freilich der Gegensatz gegen die idealen antiken Gestalten so schreiend hervor, dass gerade dieser Umstand es ist, der viele Beurtheiler der altfranzösischen Tragiker dazu verleitet hat, in manchen ihrer dramatischen Personen blosse Karikaturen des Alterthums zu finden. Und dieser Zwiespalt des vergleichenden Gefühls, der sich freilich in übertriebener Weise zu erkennen gegeben hat, ist seinem Grunde nach kein

unberechtiger. Ein anderer regt sich bei der Behauptung neuerer Vertheidiger Corneilles und Racines, dass die Ruhe und Hoheit der alten Kunstform, wie sie in der altfranzösischen Tragödie lebe und doch durch und durch französisch sei, das Grosse an derselben und der Grund ihrer trotz aller Anfeindungen unverwüstlichen Lebensdauer sei.[52]) Wir geben zu, dass ungeachtet alles Missverstandes und aller falschen Auffassung der dramatischen Gesetze, von denen die griechischen Tragiker in ihrer dichterischen Thätigkeit bewegt und geleitet wurden, die französischen Meister des Dramas die Einwirkung des antiken Geistes an sich und ihren Schöpfungen nicht ohne bedeutenden Erfolg erfahren haben; und dass sie dessen fähig gewesen sind, ist ebensowohl ein Zeugniss für ihre individuelle Begabung, wie es ihr grosses Verdienst für alle folgenden Zeiten begründet hat; denn der Charakter dramatischer Würde ist von ihrer Zeit an in Frankreich ein Hauptkriterium einer guten Tragödie geblieben. Allein wenn jene Ruhe und Hoheit, wie wir glauben, abhängig ist von den Vorzügen oder Fehlern der dramatischen Composition, so müssen wir wenigstens in Bezug auf Racines Iphigenie gestehen, dass wir das auf jene Eigenschaften zu gründende Lob sehr beschränken müssen. Unstreitiger ist es, dass die klare Darstellung der dramatischen Entwickelung, wie sie auch in der Iphigenie anzuerkennen ist, volle Berechtigung zum Lobe des altfranzösischen Tragikers giebt, und verschweigen darf man es nicht, dass der sittlichreine Sinn, der durch diese Tragödie bei aller Stärke leidenschaftlicher Interessen herrscht, keine vereinzelte dramatische Tugend Racines gewesen ist und ihm nicht hoch genug angerechnet werden kann. Lassen wir dem Dichter auf diese Art zukommen, was ihm nur immer gebühren mag, so müssen wir uns am Schlusse dieser Darstellung auf das bestimmteste gegen das Bestreben der französischen Vergleichungen zwischen Euripides und Racine aussprechen, diesem auf Kosten des griechischen Dichters den alleinigen Lorbeerkranz zu flechten

[52]) Siehe Hettner a. a. O. Nr. 256 S. 1023.

und dadurch immer von neuem eine unparteiischere Kritik herauszufordern.[53]) Denn bei allem Verdienste Racines bleibt es doch sicher und gewiss, dass, wenn man sich fragt, welche Stufe denn seine Nacheiferung der Griechen in der Entwickelung der tragischen Kunst überhaupt einnehme, sich nichts anderes sagen lässt, als was Villemain a. a. O. S. 73. in aller Verehrung gegen den Dichter ausspricht: *„Admirons Racine de ce qu'il a fait ou suppléé; mais ne prenons pas ces changemens pour des progrès dans le point de vue éternel de l'art.“*

[53]) Diesen Fehler begeht auch der geistreiche Philarète Chasles in seinen Études sur l'antiquité. Paris 1847: Euripide et Racine. p. 252 ff. Nachdem er, der ein Verehrer des klassischen Alterthums ist, sich etwas derb über Schlegel geäussert hat, weil dieser es gewagt hatte, Racine anzugreifen, stellt er selbst seine Vergleichung zwischen Euripides und Racine auf und sagt unter anderem: *„M. de Schlégel n'a pas vu, que toutes les idées de Racine sont naturelles, qu'elles s'enchaînent nécessairement et simplement, et que la gravité de l'expression ne cache rien de faux ou de contourné. Enfin le costume de Louis XIV lui a déplu; sous ce costume il n'a voulu reconnaître ni la grâce, ni l'ingénuité de l'attitude; Racine, forcé de draper ainsi ses héros, est cependant plus naturel qu'Euripide.“* Und an einer anderen Stelle S. 264: *„Ces conditions* (die Verhältnisse der Nachahmung unter den Schriftstellern der verschiedenen Nationen) *deviennent encore plus favorables et plus faciles à bien accomplir chez nous, Français, qui avons conservé la discipline et le vrai sens du goût romain et du génie grec. En remontant aux sources de Virgile et d'Homère, les Racine et les Bossuet ne changent pas de pays; ils consultent le berceau de la vie nationale, ils touchent la terre, comme Antée, et doublent leurs forces.“* — Weit richtiger urtheilt bei aller Liebe für ihre Nation eine sehr geistvolle Frau, wie Mme de Staël-Holstein jedenfalls ist, in ihrem „De l'Allemagne,“ oder ein Mann wie Peschier in seiner nur allzu kurzen Kritik der Racineschen Iphigenie a. a. O. S. 132.

IV.

In demselben Jahrhundert, in welchem Frankreich durch seine grössten Tragiker die Höhe der dramatischen Kunst für alle Zeiten erreicht zu haben glaubte, trat in Deutschland ein Dichter auf, den man oft den Vater des deutschen Dramas genannt hat. Andreas Gryphius, mit dessen Tode die sogenannte erste schlesische Dichterschule erlosch, hätte allerdings der Schöpfer eines wahrhaft deutschen Dramas werden können, wenn er die leisen Spuren, die ihm die Nürnberger Dichter Hans Sachs und Jacob Ayrer für die Benutzung deutscher Nationalsagen zu dramatischen Gedichten hinterlassen hatten, verfolgt und auf diesem Wege die Schöpfung nationaler Dramen begonnen hätte. Das altdeutsche Epos enthielt genug der herrlichsten dramatischen Stoffe, aber Deutschland erzeugte keinen Aeschylus, keinen Sophokles. In der naturgemässen Entwickelung, welche die deutsche Dichtkunst, wie die griechische, durch das Epos und die Lyrik zum Drama hinan genommen hatte, fehlten dieser letzten und grossartigsten Stufe zwar weder die religiösen Anfänge, noch einzelne Versuche, die, ähnlich den Kunstbemühungen eines Phrynichus, dem deutschen Drama Anerkennung und Eingang beim Volke zu verschaffen suchten. Allein theils war die politische und geistige Entwickelung des deutschen Volkes selbst eine von der raschen und glücklichen Fortbildung der griechischen Nation ganz verschiedene, theils wirkte der Umstand, dass die besten und begabtesten Naturen der Zeit, wo das deutsche Drama mit Aeschyleischer Kraft und Begeisterung geschaffen werden musste, ihre schönsten Talente an den Dienst gelehrter Forschung und Nachbildung hingegeben hatten, so lähmend und vereitelnd auf die Entfaltung eines Nationaldramas ein, dass die von dem

Genius deutscher Poesie zur Erzeugung desselben dargebotenen Gelegenheiten und Grundlagen fast spurlos vorübergingen und die Geschichte der deutschen Litteratur erst im 17. Jahrhundert feste Fäden erhält, an denen sich die Fortschritte der dramatischen Kunst, namentlich für die Tragödie, sicher verfolgen lassen. Allerdings beginnt mit Gryphius eine neue Periode dieser Kunst: der schöne nationale Stoff liegt bereits hinter ihm, tief versenkt wie Siegfrieds Hort, und er selbst holt sich bald aus der altrömischen, bald aus der byzantinischen Geschichte, bald aus England seine dramatischen Grundlagen. Das gesunde Leben, das noch in den Hans Sachsischen Dramen bei aller dramaturgischen Unbeholfenheit herrscht[54]), geht bei Gryphius in grössere Taktmässigkeit, aber auch in grössere Unnatürlichkeit über; er bringt, wie die französischen Meister seiner Zeit, und unabhängig von ihnen, mehr Ordnung in die Entwickelung der Handlung, mehr Sicherheit in die Zeichnung der Charaktere, aber auch mehr Rhetorik, mehr Schwulst, mehr Ziererei in die Darstellung. Diese Erbschaft überlässt er Nachfolgern, wie Lohenstein war, zu noch unnatürlicherer Ausbildung, so dass, wer diese aus allen möglichen Bestandtheilen von Sentimentalität, Bombast, Bilderjagd und Effecthascherei, noch schlimmerer Ingredienzien nicht zu gedenken, zusammengemischte Poesie kennen gelernt hat, eine wahre Sehnsucht nach der Gottschedischen Zeit zu empfinden beginnt[55]). Seit dem zwölften Jahrhundert hatte auf diese Weise Deutschland vergebens an der Fortbildung eines gesunden und

[54]) Siehe Gervinus, Gesch. d. deutsch. Dichtung. 5. Aufl. (1872). S. 151, wo er von dem Unterschiede zwischen Hans Sachs und Ayrer spricht und über diesen bemerkt: „Er richtete seine Stücke lediglich auf den Zweck der Darstellung zu, und dies unterscheidet ihn hauptsächlich von Hans Sachs, dessen Stücke man erst einrichten musste, dessen Manier und Dichtart übrigens Ayrer treu bleibt, ohne ihn erreichen zu können an Gemüth und Naivetät.“ —

[55]) Man braucht von Lohenstein nichts gelesen zu haben als seine Tragoedie „Agrippina“, um den vollen Abgrund zu erkennen, dem das Drama auch in sittlicher Hinsicht damals nahe war. Vergl. Rosenkranz „Studien.“ Erster Theil. Neue Folge. S. 80.

geniessbaren Dramas gearbeitet, und im siebzehnten Jahrhundert steht es auf einer Stufe, über die man mit Begierde hinwegeilt, um wenigstens mehr Würde, Einheit und Regelmässigkeit zu finden. Alle anderen Völker, das italienische ausgenommen, sind glücklicher gewesen als wir. In England führten alle dramatischen Entwickelungsperioden auf einen Tragiker hin, der für alle Zeiten als ein Heros der Kunst gefeiert werden wird; Spanien hat, wie Griechenland, ein Triumvirat von Geistern aufzuweisen, deren dramatische Schöpfungen keine Zeit vergessen kann; Frankreich hat sich in wenigen Jahrhunderten zu einer Stufe der Tragik erhoben, der zwar das Lob innerer Selbständigkeit, aber weder das Gepräge ernsten und edlen Strebens, noch der Erfolg allgemein anerkannter, ja bewunderter, wenn auch im Grunde bloss scheinbarer Grösse mangelt: nur Deutschland blieb hinter seinen Kräften, hinter seinen Berechtigungen, hinter seinen Begünstigungen weit, weit zurück und musste die Regeln und Mysterien der dramatischen Kunst bei einem Volke suchen, das eben durch diese Regeln, weil es dieselben von einem in seinen besten Ansichten missverstandenen antiken Kunstrichter holte und sklavisch daran festhielt, seine eigene dramatische Selbständigkeit verloren hatte. Und dieser Jammer ist nicht daher entstanden, weil das deutsche Volk keines eigenthümlichen Dramas würdig war oder dasselbe nicht in seine Natur aufzunehmen wusste, sondern weil die Pfleger und Heber der poetischen Bildung fast zu jeder Zeit die unselige Meinung hegten, dass wahre Begeisterung und innerer Drang, die Grundlagen jeder echten Poesie, sich durch Gelehrsamkeit ersetzen lassen; weil sie lieber von abgeleiteten Bächen als aus dem frischen Quell der nationalen Ueberlieferungen schöpfen wollten; weil sie es für eine grössere Ehre hielten, antikrömisch, als volksmässig-deutsch zu streben und zu dichten [56]).

[56]) Vilmar, Vorlesungen über d. Gesch. d. deutsch. National-Literatur. 14. Aufl. (1871). S. 448. Er sagt unter anderem: „Noch war man durch die leidige handwerksmässige Nachahmung der lateinischen Dichtungen in phrasenhaften Schulversen" — neben dem lateinischen

— Wir wollen Gottsched und seine Dramaturgie hier nicht mit kritischem Blicke verfolgen und in Einzelnheiten eingehen, die nur in eine specielle Geschichte des deutschen Dramas gehören. Auch wollen wir die abweichenden Meinungen, die über ihn herrschen, nicht gegen einander stellen und abwägen: nach unserer Ansicht hat er dem deutschen Drama mit der einen Hand genommen, was er ihm mit der andern gegeben hat. Während er der dramatischen Kunst den ausschliesslichen Gebrauch der deutschen Sprache erwarb, hat er das deutsche Gefühl um allen Antheil an dramatischen Schöpfungen zu bringen versucht; während er die Bühne von allerlei Unsauberkeiten und Possenreissereien reinigte, hat er sie durch allerlei dramatisches Baugerüst und Fachwerk beengt und beschränkt; während er durch Nachahmung der französischen Musterdramen mehr Anstand, Gehalt und Ordnung in das deutsche Drama zu bringen bemüht war, hat er eine den Franzosen entlehnte dramaturgische Gesetzgebung dictirt, die alles freie Leben und Walten vernichtete, hat die dramatische Poesie zur Dienerin jener Vorschriften und Regeln gemacht, an denen selbst die französischen Meister verkümmert waren. Dennoch war er ein nothwendiger und schon darum segensreicher Faktor in der Entwickelung des deutschen Dramas, weil sich seiner Herrschaft gegenüber eine Opposition bildete, die lange Zeit ein ausserordentliches Leben in die deutsche Kunstkritik brachte, den im Innern der Menschenbrust sprudelnden Quellen jeder echten Poesie, welche längst vergessen zu sein schienen oder wenigstens jämmerlich verschmäht wurden, Anerkennung und Einfluss verschaffte, eine grosse Anzahl jugendlicher Talente belebte und befruchtete und als

---

Versmachen war die deutsche Poesie seit zwei Jahrhunderten trotz Opitz eigentlich nur geduldet worden — „und, was mehr sagen will, durch die seit hundert Jahren herrschende Nachahmung der modernen ausländischen“ — namentlich italienischen — „Dichtkunst verhindert, freien und sichern Blickes, und entschiedenen Griffes sich der besten Muster der Alten, und insbesondere der Griechen, zu bemächtigen.“

Vorläuferin zu der Kunstepoche betrachtet werden muss, von der an wir das neuere und gewissermassen erste deutsche Drama ableiten: die Opposition Bodmers und seiner Anhänger. Wer kennt die Gährungen nicht, die durch Bodmers Angriffe auf die Gottschedische Dictatur hervorgerufen wurden; wer weiss nicht, wie dieser rüstige und gemüthvolle Schweizer mit seinem wahren, lebendigen, an englischer Kunst und Theorie herangebildeten Gefühle gegen alle Zwingherrschaft einer trockenen Verstandestheorie ankämpfte; wer hätte nicht mit Freuden aus diesem Kampf auf Leben und Tod zuletzt den Sieg der Wahrheit und des allein gesunden Geschmackes hervorgehen sehen? Dieser Geschmack kehrte namentlich auf dem dramatischen Gebiete zum griechischen Alterthume zurück, dessen poetische Anschauungen und Kunstgesetze Lessing unmittelbar aus dem Griechenthume selbst, nicht wie Gottsched aus den trüben Gewässern späterer Theorien schöpfte, mit scharfem Verstande, richtigem Urtheile und geläutertem Kunstsinne beleuchtete und dadurch die gesetzgeberische Gewalt für immer abwehrte, durch die das deutsche Drama an den Triumphwagen französischer Meister des siebzehnten Jahrhunderts gefesselt werden sollte. Es gehört viel dazu, Lessings dramaturgische und dramatische Wirksamkeit richtig und allseitig zu würdigen. Von denjenigen, die es versucht haben, haben viele einerseits an seinem Verhältniss zum Christenthume, andererseits an seinen eigenen dramatischen Leistungen, manche auch an seiner Hinneigung zu den Kunstregeln des Franzosen Diderot Anstoss genommen oder sich wenigstens in ihrem Urtheile durch diese Umstände beeinträchtigen lassen. Das aber hat niemand wegleugnen können, dass sein Kunstsinn ein eben so klarer als tiefer gewesen ist, dass keiner vor ihm und nach ihm mit so gewaltiger Kraft die Hindernisse einer lebendigeren Entwickelung des deutschen Dramas hinweggeräumt hat, dass er in seinen dramatischen Erzeugnissen den Weg gezeigt hat, wie man bedeutendere nationale Seiten des deutschen Lebens poetisch auffassen und theatralisch darstellen, zugleich auch, wie man eine Tragödie

gut und bühnengerecht anlegen und entfalten kann[57]). Und das ist ein ungeheueres Verdienst in einer Zeit, wo alle Verhältnisse des Lebens in der Schwebe hingen, kunstbegabte Männer von unbegreiflicher Unsicherheit hin und her getrieben wurden, und weder Inhalt noch Form des Dramas feste, haltbare, naturgemässe und dabei interessante Grundlagen hatte. Aristoteles und Shakespeare verwandelten durch Lessings Geist und Kraft diese Haltlosigkeit in Bestimmtheit und Gesetzmässigkeit, und grossartige Lebensgestaltungen gewährten dramatische Anschauungen, wie sie noch nie dagewesen waren[58]).

Im achtzehnten Jahrhundert also beginnt erst die tragische Kunst der Griechen mittelst der Dramaturgie des Aristoteles auf das deutsche Drama selbständig und nachweisbar einzuwirken. Ist Lessing der Mann gewesen, der dieses Drama nach allen Seiten hin begründet hat, kann nur von seiner ästhetisch-kritischen und selbständig producirenden Wirksamkeit aus eine Geschichte der echten deutschen Tragödie begonnen werden, so lässt sich ermessen, wie viel diese Geschichte dem griechischen Alterthume verdanke, wenn Lessing in Nr. CI — CIV seiner hamburgischen Dramaturgie wörtlich sagt: „Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen (des Aristoteles) meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äussern könnte. Indess stehe ich nicht an zu bekennen, dass ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiss, nur freilich nicht so fasslich und daher mehr der Chikane ausgesetzt als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so

[57]) Siehe Goethe in Eckermanns Gesprächen. (Leipz. 1837). Th. II. S. 328. „Die beiden ersten Akte (von Lessings Minna von Barnhelm) sind wirklich ein Meisterstück von Exposition, wovon man viel lernte und noch immer lernen kann."

[58]) Siehe Goethe: Aus meinem Leben. Goethes Werke, 11. Bd. S. 274. Taschenausgabe in 36 Bänden, Stuttgart.

ziemlich alles daraus hat gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen." Diese Worte sind der Schlüssel zu allem, was Lessing für die tragische Kunst gethan und geleistet hat. Wie er das thut, mit welchem sicheren Takte und hellem Blicke, mit welcher praktischen Beweglichkeit nach allen Theilen der dramatischen Kunst hin, mit welcher unmittelbaren Anwendung der antiken Kunstprincipien auf alle bedeutenderen Leistungen der neueren Völker, wollen wir nicht weiter verfolgen; denn schon erblicken wir hinter dem deutschen Aristoteles, der das vor dem antiken voraus hatte, dass er Kritiker und Dichter in einer Person war, einen Dichtergeist sich erheben, der in seiner dramatischen Thätigkeit das Endziel aller Bemühungen Lessings, Aristotelische Kunstnorm und Shakespearische Schöpfungsfülle in innige Vereinigung zu bringen, auf eine Weise verwirklichen sollte, wie sie vor ihm nicht möglich gewesen ist und auch nach ihm nicht so bald mehr möglich zu werden scheint, wenn gleich er selbst dieses Ziel mehr in stufenweiser Fortbildung und in vereinzelten Dramen als in einer dramatischen Totalwirksamkeit vollständig zu erreichen vermochte. Welchen kräftigen Einfluss Lessing auf Goethe geäussert hat, bekennt dieser selbst dankbar und rühmt es als sehr bedeutend, dass Lessing und Winckelmann auf seine Jugend wirkten. Ja, er erwähnt namentlich Lessings Minna von Barnhelm als eines glänzenden Meteors, das, in dunkler Zeit hervorgetreten, einen gewaltigen Eindruck auf die damalige Dichterjugend machte[59]). Diese Produktion war es, sagt er an einer anderen Stelle, die den Blick in eine höhere bedeutendere Welt aus der litterarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete. Goethe selbst sollte diesen Blick durch wunderbare Gebilde seiner dramatischen Kunst und Grösse offen erhalten,

[59]) Siehe Goethe bei Eckermann. Th. I. S. 219. Th. II. S. 328.

die er in allem bedeutenden nährte und erzog, das ihm auf diesem Gebiete nahe kam und ihn zu berühren und anzuregen verstand, mochte es Theorie oder Praxis sein, die alte oder neue Zeit zu ihrer Wiege haben. Es hat keinen Dichter gegeben, der so vieles in sich aufnahm, so vieles in sich verarbeitete, so vieles auf seine Natur einwirken liess und doch immer selbständig, originell und bei vollster subjektiver Freiheit blieb, wie Goethe, und wie seine Schöpfungen stets grossartig und voll ausserordentlicher Wirkung waren, so war auch sein Bildungsgang selbst von einer so ausserordentlichen Art, so entfernt von der gewöhnlichen Wirkung der Zeit und der Verhältnisse, so unabhängig von allen Schulmeinungen und Tagestheorien, dass derjenige, der ihn jetzt von irgend einer Autorität beherrscht zu sehen glaubt, im nächsten Augenblicke ihn selbst als herrschende Autorität hervortreten sieht. Daher ist es nicht so leicht, als man gewöhnlich glaubt, ihn, wie man sonst bei grossen Männern zu thun pflegt, aus seiner Zeit erkennen und beurtheilen, ihn in die Werkstätte seines Dichtens und Strebens begleiten und bei der Arbeit seines Geistes belauschen zu wollen, so pünktlich er auch angiebt, wann er dieses oder jenes angefangen, fortgesetzt und beendigt hat. Das aber lässt sich bei ihm deutlicher als bei jedem anderen Dichter erkennen, welchen Kampf der subjektiven Bildung mit den Objekten der Natur, der Kunst und der Welt er in den einzelnen Perioden seines Lebens vollendet; denn seine Werke sind die unmittelbaren Produkte dieses Kampfes, der stets siegreich für sein ganzes Wesen und fruchtbar für seine Zeitgenossen gewesen ist. Und wie bei den Griechen jedes einzelne Gebiet der Dichtung seinen allmählichen Anbau, seine Erweiterung und seine Abgrenzung in klar erkennbaren persönlichen Leistungen offenbart, so geben Goethes einzelne Schöpfungen seine persönlichen Entwickelungsstufen auf jedem Gebiete, das er durchlaufen hat, deutlich zu erkennen, und nichts ist wunderbarer an ihm und seiner Grösse als die innige und unauflösbare Verbindung, in welcher er selbst zu seinen Werken steht, da ist nichts gesuchtes, nichts gemachtes, nichts äusseres

und fremdes: alles, was er geschaffen hat, ist er jedes Mal selbst, in seines Wesens vollster und eigenthümlichster Bedeutung. Von keinem Gebiete der Dichtkunst aber kann man mit mehr Recht und Wahrheit sagen, dass er alle Erfolge seines individuellen Ringens und Kämpfens und Wirkens in dasselbe niedergelegt habe als von dem dramatischen. Den Boden desselben hat er nicht nur in freier Selbstthätigkeit urbar gemacht, er hat ihn auch mit seinem Herzblute gedüngt, mit den unmittelbarsten Erzeugnissen seines Gemüthslebens befruchtet, mit seinen edelsten Kräften gepflegt und geformt, und alle Blüthen und Früchte, die auf demselben, oft in herrlichster Fülle, geprangt haben, sind als das Werk seiner vollständigen Hingabe, seiner unbedingten Entäusserung, als das unmittelbarste Abbild seiner Herzens- und Lebensgeschichte zu betrachten[60]). Kaum hat er als junger Mensch an den französischen Dramatikern, an Corneille, Racine, Molière einen grossen Theil seiner Mussestunden mit aller Treue seiner Natur hingegeben, so gestaltet sich der innere Drang, der ihn zu dieser Erkenntniss treibt, zu einem dramatischen Gedicht, das als die erste, wenn auch in hohem Grade unvollkommene Arbeit dieser Art zu betrachten ist. Noch hatte er das achtzehnte Jahr nicht erreicht, als er besondere Gemüthszustände und Lebenserfahrungen in klarster Weise in der „Laune des Verliebten" von sich ablöst und sich poetisch gegenüberstellt. In Leipzig lernt er aus den vielbesuchten theatralischen Vorstellungen und einem gerade nach dieser Seite hin besonders geneigten schöngeistigen Privatverkehr den unbefriedigenden Zustand der dramatischen Tageslitteratur kennen; gleichzeitig treten ihm Lessings reformatorische Kraftäusserungen entgegen, und in seiner Brust beginnt die Idee von der Nothwendigkeit, durch bedeutende Stoffe auf das Publikum dramatisch zu wirken, sich so rege zu entwickeln, dass er nicht lange darauf

---

[60]) Goethe selbst nennt seine Erzeugnisse „Arbeiten, die immer nur die aufbewahrten Freuden und Leiden seines Lebens seien." Siehe Schäfer, Goethes Leben. 2. Aufl. (1858) Th. I. S. 199.

in seinen „Mitschuldigen“ den Einfluss Lessingscher Kunstgesetze und Musterarbeiten zu objektiviren und zugleich damit seinem sittlichen Standpunkte in den damaligen Zeit- und Familienverhältnissen den für ihn nothwendig gewordenen poetischen Ausdruck zu geben sich gedrungen fühlt. Und, um vorzugsweise das bedeutendste zu erwähnen, was Goethe, den Dichter, von der Zeit an, wo er Oeser und durch Oeser Winckelmann kennen und achten und lieben lernte, wo das Ideal griechischer Schönheit als ein neues Gestirn vor seinem Geiste aufging, erfüllt, man darf wohl sagen, durch die frischeste und thatenreichste Zeit seines Lebens begleitet und zu fortwährendem Nachdenken und Forschen und Vergleichen und Produciren angeregt hat: die mit seinem innersten Wesen eng verbundene Frage, „ob die formelle Schönheit oder das Charakteristische in der Kunst, wie willkürlich auch die Formen seien, aus denen sie durch eine Empfindung geschaffen werden, das wahre sei“, ist sie nicht in ihrer tief eingreifenden Bedeutung für Goethes gesammte Kunsterscheinung und Kunstthätigkeit nach den einzelnen Momenten gerade in den dramatischen Arbeiten in ihrer Entwickelung vom „Götz von Berlichingen“ an bis zum „Faust“ mit Sicherheit zu verfolgen? Sind nicht diese dramatischen Produkte zugleich auch im eigentlichsten Sinne, wie er sie selbst nennt, Bruchstücke einer grossen Confession, mit der er in gewissen Epochen seines Lebens vor die Mitwelt tritt, als wolle er mit ihr Abrechnung über die erhabene Mission, die ihm zutheil geworden ist, halten? (s. Goethes W. 11. Bd. S. 276. Taschenausg. in 36 Bdn., Stuttg.) Wir wollen diese Seite seiner poetischen Wirksamkeit jetzt nicht weiter verfolgen, da wir auf dieselbe später zurückkommen müssen. Wir wollen vielmehr die berührte Streitfrage, die sich in Goethes Geist entspann, als eine Veranlassung betrachten, über sein Verhältniss zum griechischen Alterthume und über die aus demselben hervorgegangen Anschauungen einige Andeutungen zu geben, um nachher desto leichter den Platz nachweisen zu können, den seine Iphigenie in diesem Verhältnisse eingenommen hat.

Es ist bekannt, dass Goethe in seiner Jugend das unmittelbare Studium der griechischen Sprache und Litteratur verabsäumt hat. Dennoch hat er vollkommen die Wahrheit gesprochen, wenn er in dem ersten Aufsatze „über die altgriechische Litteratur," welcher „über die Parodie der Alten" handelt, (Band 29 d. Werke S. 3.) sagt: „Von meinen Jünglingszeiten an trachtete ich, mich mit griechischer Art und Sinne möglichst zu befreunden, und mir sagen zuverlässige Männer, dass es auch wohl gelungen sei. — In jenem Bestreben, es sind nunmehr gerade funfzig Jahre, bin ich immer fortgeschritten und auf diesem Wege habe ich jenen Leitfaden nie aus der Hand gelassen. Inzwischen fand ich noch manche Hindernisse und konnte meine nordische Natur nur nach und nach beschwichtigen, meine deutsche Gemüthsart, die aus der Hand des Poeten alles für baar Geld nahm, was doch eigentlich nur als Einlösungs- und Anticipations-Schein sollte angesehen werden." [61])

Aus Goethes Leben erfahren wir, wie bereits angedeutet wurde, dass er sehr frühzeitig mit den Aristotelischen Einheiten, wie dieselben von Corneille und Racine aufgefasst worden waren, bekannt geworden sei und sich mit ihnen beschäftigt habe. [62]) Durch Oeser vertraut gemacht mit der einfachen Form der Schönheit, durch Winckelmanns Schriften mehr und mehr in die griechischen Kunstgesetze eingeweiht und zur Welt der antiken Plastik hingeführt, durch Lessings Laokoon auf der Basis Homerischer Darstellung auf den Unterschied der bildenden und redenden Künste hingewiesen, nahm er in sein Inneres Anschauungen und Vorstellungen auf, die wie edle Keime nach und nach und immer bestimmter und frischer aufgingen und eine Ehrfurcht vor dem Alter-

[61]) Siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Brief Schillers an Goethe vom 23. August 1794, in welchem Schiller „den griechischen Geist" Goethes im Verhältniss „zu dieser nordischen Schöpfung" charakterisirt.

[62]) Siehe Goethes Werke, 11. Bd. S. 103 f. Taschenausgabe in 36 Bänden, Stuttgart.

thume in ihm erzeugten, die nur des unmittelbaren Verkehrs mit den dichterischen Erzeugnissen der griechischen Welt bedurfte, um Früchte in Menge in seinem Geiste anzusetzen. Dass er diesen Verkehr sorgfältig — manche seiner Beurtheiler meinen, zu sorgfältig, — gepflogen habe, beweisen die durch seine Schriften hin zerstreuten Ansichten und Aussprüche über Dichter, wie Aeschylus, Sophokles und Euripides gewesen sind, in denen er das vortrefflichste sieht, was irgend ein Zeitalter hervorgebracht hat. Und es zeigt sich auch auf diesem Gebiete die ungeheuere Elastizität und Receptivität seines Wesens, dass er jedes Mittel, jede Gelegenheit benutzte, um mit den Alten vertrauter zu werden, und, wo er seiner eigenen Einsicht misstraute, diejenigen zu Vermittlern nahm, die er in diesem Fache als Meister anerkannte. Ging er doch in seiner Hingabe an das griechische Alterthum so weit, dass es ihm eine Lust war, durch Vergleichung der dramatischen Arbeiten seiner Dichterfürsten und sogar durch Ergänzung und Wiederherstellung dramatischer Fragmente sich ganz und gar in ihre dramatische Kunstthätigkeit hineinzuleben und auf diese Weise sie mit ihren Kunstanschauungen gleichsam in sich selbst lebendig zu reproduziren. [63]) Das konnte aber nur dadurch möglich werden, dass in ihm, in seiner Grösse, in seiner ganzen Natur ein Mass antiker Denk- und Gefühlsweise vorhanden war, wie es in keinem zweiten Dichter zu so vollständiger Assimilation in Anschauung und Nachbildung sich gestaltet hat. Lässt sich dies durch sein ganzes Leben hin besonders darin erkennen, dass sein Wesen aus allen stürmischen Angriffen, welche Temperament und Gemüth, Welt und Erfahrung auf ihn äusserten, sich immer wieder zu der Besonnenheit und Mässigung der Gesammtstimmung zu erheben strebt, welche die

[63]) Vergl. Phaethon, Tragödie des Euripides. Versuch einer Wiederherstellung aus Bruchstücken. Bd. 29 der Goetheschen Werke. S. 17 — 29. Zu Phaethon des Euripides. Ebendas. S. 29 — 32. Euripides Phaethon. Ebendas. S. 32 — 34. Die Bachantinnen des Euripides. Ebendas. S. 34 — 39.

Griechen für das köstlichste halten, was der Mensch besitzen und äussern kann, so tritt es in künstlerischer Hinsicht in dem Bildungsgange hervor, den seine Erkenntniss von dem Wesen der Schönheit von den ersten Augenblicken an nahm, als er sich durch Hülfe der plastischen Künste einen sichern Standpunkt auf diesem grossartigen Gebiete zu verschaffen oder vielmehr zu erringen versuchte; denn beides ist in seinem Wesen nicht zu trennen. Wie sehr auch seine steigende Einsicht in das Geheimniss der antiken Kunst durch die Anschauungen der altdeutschen Erzeugnisse durchkreuzt zu werden schien, immer kehrte er zu der stillen Bewunderung jener Hoheit und Grösse zurück, welche von den hellenischen Kunstgebilden auf alle Nachwelt herüberstrahlt. Und das war auch der Gang, den seine dramatische Bildung nahm, weil in ihm nichts vereinzelt dastehen konnte, und alles, was ihn weiter führte, zu jeder Zeit sich zu harmonischer Vereinigung zusammensetzte. Schien er die Aristotelischen Lehren über die Einheit plötzlich über Bord zu werfen, so treten sie später wie gereinigt und richtiger verstanden in ihrer Einwirkung wieder ans Licht und üben ihren Einfluss auf ihn aus. [64]) Ergreift ihn die unaussprechbare Grösse und die unendliche Fülle und Kraft der Shakespeareschen Kunst mit solcher Gewalt, dass er nicht müde wird, sie zu bewundern, von ihr zu lernen, über sie sich auszusprechen, ja dass er ihre originellen Gesetze dramatisch anzuwenden sich von selbst getrieben fühlt [65]), so legt sich später der Sturm, den der englische Heros in der Brust des deutschen Dichters erregt hat, allmählich wieder, die masslose Bewunderung der kolossalen tragischen Kraft, die in Shakespeares Dramen herrscht, des

---

[64]) Siehe Goethe: „Aus meinem Leben" 12. Bd. d. W. S. 91 f. Vergl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Th. III. S. 90 und „Nachlese zu Aristoteles Poetik" im 29. Th. der Werke S. 9 — 12. Durch Vergleichung dieser Stellen, um minder bedeutende nicht zu erwähnen, wird man erkennen, auf welche Weise Goethe sich immer von neuem mit dem grossen Kunstkritiker beschäftigte.

[65]) Siehe Schäfer a. a. O. Th. I. S. 109 f.

ergreifenden Eindrucks der von ihm dargestellten Situationen, der Frische und Unmittelbarkeit seiner Charaktere wird nach und nach gemildert, und die Selbständigkeit, Innerlichkeit und Mässigung der Goetheschen Natur verfolgt bald wieder ihren eigenen, durch sie selbst vorgezeichneten Weg: kein zweiter Götz von Berlichingen ist zum Vorschein gekommen. So arbeitete sich sein Wesen aus allen extravaganten und ekstatischen Zuständen, aus allen scheinbaren äusseren Ueberwältigungen und Beeinträchtigungen, aus allen Uebersehreitungen und Verirrungen immer wieder eine bedeutende Strecke dem jederzeit vorhandenen, wenn auch erst spät zu voller Klarheit hervorgetretenen Ziele individueller Freiheit und Behaglichkeit, besonnensten Dichtens und Waltens entgegen; so tauchen selbst einzelne Elemente, die sich in diesem Bildungsgange von dieser oder jener Seite fördernd angesetzt hatten, lange Zeit vergessen, später zu rechter Zeit in glücklich veränderter Gestalt wieder auf, als wären sie unterdessen in der Stille des dichterischen Gemüths einer schöneren Offenbarung entgegengewachsen. Erklärt er ja selbst in dem kurzen Aufsatze, in welchem er sich über seine „Gegenständliche Dichtung" ausspricht, wie sich gewisse grosse Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Ueberliefertes ihm so tief in den Sinn gedrückt hätten, dass er sie vierzig bis funfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt, dass sie sich zwar immer umgestalteten, doch, ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften. „Ich will," sagte er, „hiervon nur die Braut von Corinth, den Gott und die Bajadere, den Grafen und die Zwerge, den Sänger und die Kinder und den Paria nennen." Und dasselbe ist der Fall, setzen wir hinzu, mit dem anerkannt besten Theile Egmonts, mit den Scenen, in denen Clärchen erscheint, mit Faust, wie er bereits im Jahre 1773 existirte, und mit Iphigenie. Alle diese grossartigen Dichtungen reifen in Goethes Innerem einem schöneren Dasein entgegen und treten mit diesem selbst in geläuterter, erhöhter, verklärter Erscheinungsform ins unmittelbare Dasein

ein. Sie gewinnen, wie seine Ansichten über dramatische Kunst selbst, ein desto entschiedeneres Leben, je länger sie in seiner Brust ruhen, sich nähren, wachsen und sich veredeln, während dagegen manche momentane Ideen, weil sie sich mit seinem Wesen nicht identifiziren konnten, entweder sich wieder spurlos verloren oder, wenn sie dennoch vom Augenblick erzwungen wurden, das Gepräge ihrer Unreife oder Vorzeitigkeit an sich trugen, wie sich das gerade am meisten an manchen seiner dramatischen Produkte erkennen lässt. —

Unter den Dramen, mit denen Goethe längere Zeit sich herumgetragen hat, bezeichnet keines die Grenzscheide der in jeder Hinsicht wichtigsten Periode seines Dichterlebens so bestimmt und klar, als „Iphigenie auf Tauris." Wer Goethes Leben in seinem bei aller scheinbaren Regellosigkeit sich organisch entwickelnden Fortschritte mit Liebe für die individuelle und originelle Grösse desselben verfolgt, wird, je genauer er dasselbe in des Dichters eigenen Bekenntnissen, in den Mittheilungen seiner Mitlebenden und Mitstrebenden, vor allem aber in den unmittelbaren Erzeugnissen seiner Muse zu erkennen sucht, desto deutlicher wahrnehmen, dass die Weimarische Periode, dass sein Verhältniss zum Hofe, seine Thätigkeit als Staatsbeamter, seine dichterische Produktivität, sein Streben auf dem Gebiete der Kunst und Natur, seine gesellige Geschäftigkeit und die überall sichtbare, unmittelbar eingreifende Wirksamkeit seiner leitenden, allen imponirenden Individualität, wie ungeheure Ansprüche auch alle diese einzelnen Seiten einer ausserordentlichen Lebensstellung an seine Naturkraft und Geistesfülle machten, die grossen inneren Forderungen seines Wesens nicht zum Schweigen zu bringen vermochten. Aber seine titanische Kraft musste sich an dieser für eine einzige Persönlichkeit, so gewaltig und grossartig diese auch gedacht wird, übermässigen Aufgabe mildern, und es musste, nachdem diese Kraft sich theils ausgetobt, theils ausgearbeitet hatte, eine Periode eintreten, wo die harmonischere Strömung seines sittlichen und poetischen Lebens

den lange gesuchten Ausfluss fand, um fortan in regelmässigerem und anmuthigerem Laufe belebend und befruchtend durch alle Gefilde menschlicher Grösse hindurchzufliessen. In seinem „Leben" (Goethes Werke. 12. Bd. S. 190) erzählt Goethe, wie sich ihm beim Nachdenken über sein produktives Talent, das Tag und Nacht in Thätigkeit war und ihm ganz eigen angehörte und durch nichts fremdes begünstigt, noch gehindert werden konnte, sein ganzes Dasein in dem alten mythologischen Bilde des Prometheus dargestellt habe, wie diese Fabel in ihm lebendig geworden sei, wie er anfing, daraus eine eigene Composition zu machen. Die Phantasie des Dichters verlor sich dabei in die Mythengeschichte des Titanengeschlechts, und indem er dieses in seiner tragischen Bedeutsamkeit auffasste, fand er später in seiner „Iphigenie" Gelegenheit, dasselbe als Glied einer ungeheuren Opposition im Hintergrunde aufzustellen und, wie er selbst meint, eine grosse Wirkung dadurch herbeizuführen[66]).

Wir wollen uns nicht in grundlose Vermuthungen einlassen; es lässt sich aber ohne zu grosse Kühnheit annehmen, dass „Iphigenie" selbst, als Abschluss jener Stimmungen und Bestrebungen Goethes, aus jenen dichterischen Phantasien hervorgegangen ist. Jedenfalls sagt Gervinus ebenso schön als wahr, dass dieses Stück als Symbol dastehe, in welchem der zur Klarheit und Ruhe gekommene Dichter seine eigene Versöhnung in der jenes Heroenhauses besinge[67]). Das Drama taucht plötzlich auf, ohne dass man von vorbereitenden

---

[66]) Siehe Goethes Werke. 16. Bd. S. 205. Prometheus. Dramatisches Fragment. 1773.

[67]) Siehe Schäfer a. a. O. Th. I. S. 242—43. (1. Aufl.) „Den Grundzug zu diesem Seelengemälde (der Iphigenie auf Tauris), die durch Resignation errungene Beruhigung eines Abkömmlings des wilden Titanengeschlechts, fand er in seinem eigenen Innern; auch er hatte dem Titanentreiben sich entwunden, auch er konnte jetzt von sich sagen: er sei „von fremden Zonen herangeschlagen und durch die Freundschaft festgebannt" (siehe das Gedicht: „Ilmenau"). Zugleich sah er dies Bild sanftergebener Resignation von einer schönen weiblichen Seele zurückgespiegelt (der jungen Herzogin „in Gestalt und Wesen eines Engels").—

Studien oder Arbeiten vernimmt: es ist also, wie der „Götz" und „Werther," als unmittelbarer Ausfluss dauernder innerer Zustände zu betrachten. Seine erste uns bekannte Gestalt schwankt zwischen Versmass und Prosa; es ist in einer Darstellungsform verabfasst, aus der man leicht erkennt, dass der Dichter, fortgerissen von der Macht und Schönheit des antiken Inhalts, doch das schöne Gleichmass, das er suchte, noch nicht gefunden hatte. Zwischen Stellen, die in harmonischem Flusse dahinschweben, finden sich plötzlich störende Gegensätze, die man fast als symbolische Zeichen gelten lassen könnte, dass es auch in seinem Innern noch nicht zu völliger Harmonie gekommen war. Im Jahre 1779 wurde es wiederholt mit grossem Beifall aufgeführt, im Jahre 1786 liest Goethe auch dieses Drama in Karlsbad einer geistreichen Gesellschaft vor, und als er, von seinem Genius getrieben, von Karlsbad aus nach Italien eilt, um dort, im Lande der Schönheit, seine volle Wiedergeburt zu finden, sieht sich Herder, der die grosse Bedeutung dieser Reise nicht ahnte, veranlasst, ihn besonders zu mahnen, dass er seine noch unvollendeten Arbeiten mit sich nehme und vor allem Iphigenien noch einige Aufmerksamkeit schenke. Am einsamen Gestade des Gardasees zieht er die ersten Linien der neuen Bearbeitung; in Verona, Vicenza, Padua, am fleissigsten in Venedig setzt er sie fort, und seine Seele wird dieses grossen Stoffes so voll, dass er sogar mitten unter der Bearbeitung schon an ein nachfolgendes Drama aus demselben Sagenkreise, an eine „Iphigenie in Delphi" denkt, um mit dieser die Pelopidensage abzuschliessen. Doch das ältere Werk behauptet sein Vorrecht, und im Januar des Jahres 1787 vollendet er es, vorzüglich durch Moritzens bekannte Prosodie und durch den Umgang mit diesem Gelehrten, während derselbe an einem Armbruch in Rom darniederlag, ermuntert, belehrt und gefördert, in der Gestalt, in der wir es jetzt haben, und sendet es nach Weimar ab als „ein Schmerzenskind, das diesen Namen in mehr als einem Sinne verdiene." Wir übergehen die Aufnahme, die das Werk theils bei den deutschen Künstlern

in Rom, denen Goethe es vorlas, theils bei den Weimarischen Freunden fand; wir werden später darauf zu sprechen kommen. Wir müssen uns auch versagen, das Verhältniss der jambischen Ueberarbeitung zu dem prosaischen „Entwurfe" zu berücksichtigen. Stahr, Weber und Kurz haben, jener ausführlich, diese andeutend, von ihrem Standpunkte aus diese kritische Vergleichung angestellt[68]). Wir haben es lediglich mit der vollendeten „Iphigenie" zu thun und vor allem darauf auszugehen, ihren Inhalt kennen zu lernen. Da derselbe auf einen Mythos des griechischen Alterthums zurückweist, so würden wir zunächst die Pflicht haben, denselben mitzutheilen, und da die dramatische Bearbeitung dieses Mythos durch Euripides unleugbar das Muster gewesen ist, nach welchem der deutsche Dichter gearbeitet hat, so würden wir sodann den Gang, den Euripides in seiner Taurischen „Iphigenie" nimmt, genau verfolgen müssen, um dem Zwecke, den wir zu erreichen suchen, vollständig Genüge zu leisten. Allein dieses doppelte Geschäft haben wir bereits in der zweiten Abtheilung unserer Abhandlung erledigt und uns daselbst auch über den künstlerischen Werth des Euripideischen Dramas so weitläufig ausgesprochen, dass wir uns ohne weitere Vorbereitung zum Goetheschen Drama wenden können. Bei der Darlegung seines Inhalts werden wir, unabhängig von allen denjenigen Beurtheilern, die sich derselben Arbeit unterzogen haben, zweierlei Rücksichten streng verfolgen und im Auge behalten: erstens diejenigen Seiten der dramatischen Handlung vorzüglich hervorzuheben und sichtbar zu machen, in welchen der deutsche Dichter von dem griechischen Tragiker dramaturgisch abweicht, und sodann das sittlich-nationale Princip, das seinen Faden durch das deutsche Drama hindurchwebt, in seinen wesentlichen Einwirkungen erkennbar zu machen. Wir werden dadurch einer Menge von

[68]) Stahr Goethes Iphigenie auf Tauris in ihrer ersten Gestalt. Oldenb. 1839. S. 7—9. Weber, klassische Dichtungen der Deutschen. 1. Bd. S. 110 ff. Kurz, Handbuch der poet. Nationallitteratur der Deutschen. I. Abth., S. 627 — 674.

ästhetischen und sittlichen Bemerkungen überhoben sein, die, wie wir bei manchen Beurtheilern Goethes finden, den Standpunkt des vergleichenden Lesers eher erschweren, als, wie es noth thut, erleichtern.

Im ersten Auftritte des in „fünf Aufzüge" getheilten Dramas tritt Iphigenie aus dem Tempel der Taurischen Diana in den vor demselben befindlichen Hain, um ihrem von Sehnsucht nach dem Vaterlande gepressten Herzen Luft zu machen. „So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen ein hoher Wille, dem ich mich ergebe; doch immer bin ich wie im ersten fremd." Vergebens sucht sie am Ufer stehend mit der Seele nach dem Lande der Griechen, nach Eltern und Geschwistern; das traurige Schicksal derjenigen, die fern von den Geliebten weilen, theile auch sie, theile das Los der Frauen, die überall, am meisten in der Fremde, elend seien. Denn auch sie werde wider ihren Willen, obgleich von einem edlen Manne, Thoas, dem Beherrscher Tauriens, als Dienerin der Göttin Diana festgehalten, der sie daheim frei dienen könnte, und, wie sie wohl den Himmlischen Dank wisse für ihre Rettung von dem Opfertode, dem sie einst verfallen war, so bitte sie doch von ihr die Rückkehr zu den Ihrigen, die Rettung von dem zweiten Tode, dem ihr Leben in Tauris zu vergleichen sei. Unter dem Einflusse dieser Stimmung tritt sie auch dem Vertrauten des Königs, Arkas, entgegen, der ihr die Annäherung des siegreichen Herrschers und seines Heeres zu Dianas Tempel verkündet. Mit Ehrfurcht vor ihr, „der heiligen Jungfrau," bedauert er, dass ihr Blick immer trübe sei, dass geheimer Gram ihr Inneres erfülle, dass düsteres Schweigen sie beherrsche. Sie weist ihn auf ihre traurige Verlassenheit, auf ihre frühzeitige Trennung von den Geliebten „durch fremden Fluch," auf die Hoffnungslosigkeit ihres Lebens hin. Arkas nennt dieses Gefühl, der Aufnahme und Behandlung gegenüber, die sie bei Thoas gefunden, ein undankbares, und als sie sich durch die Zwecklosigkeit ihres Daseins rechtfertigen will, so zeigt er ihr, wie sehr sie durch Erheiterung

des königlichen Sinnes, durch Abwendung der früher üblichen Menschenopfer und dadurch, dass der Fürst allen Unterthanen um ihretwillen sich milder zeige und das Volk dadurch beglücke, bis jetzt gewirkt habe, so dass sie „an dem unwirtbaren Todesufer selbst dem Fremden Heil und Rückkehr bereite." Damit dieser Einfluss nicht aufhöre, bittet sie der ihr treu und redlich ergebene Mann, dem kinderlos gewordenen, von trüber Sorge beunruhigten König, wenn er jetzt kurz und einfach, wie er sei, um sie werbe, gefällig entgegen zu kommen, ihm sich und ihr Geheimniss zu vertrauen, durch zurückstossende Behandlung ihn, der sie zu besitzen fest entschlossen sei, nicht mit Unmuth, sich selbst mit zu später Reue zu erfüllen. Doch beruhigt er sie, als sie die Furcht offenbart, der König möge sich ihren Besitz mit Gewalt verschaffen wollen, und deutet, indem er sich entfernt, auf andere harte Massregeln hin, zu denen ihre Weigerung ihn bewegen könnte, aber auch darauf, dass ein gutes Wort den edlen Mann weit führen könne. Sie nimmt sich vor, dem Könige die Wahrheit freundlich zu eröffnen. Diesem Vorsatze gemäss empfängt sie den König mit frommen Wünschen für sein Glück. Er äussert sich sofort dahin, dass nur der Mensch der glücklichste sei, „dem in seinem Hause Wohl bereitet sei," und indem er seine vereinsamte Stellung mit Misstrauen auf seine Umgebung schildert, spricht er ohne Umschweife den Wunsch gegen sie aus, sie zum Segen für ihn und sein Volk als Braut in seine Wohnung einzuführen. Sie sucht anfangs das Anerbieten als allzugrosse Gunst durch allgemeine Hindeutung auf ihre Herkunft und Lage abzuwenden und, als er ihr bisheriges Stillschweigen darüber ihr zum Vorwurf macht, indem er dasselbe als Rathlosigkeit bezeichnet, ihr Geschlecht und sich selbst als ein schuldbeladenes zu bezeichnen. Thoas weist diese letztere Angabe als unglaublich zurück, da sie ihm bis jetzt bloss Segen gebracht habe; die Göttin habe sie ihm übergeben, ihr wolle er ihr Schicksal überlassen:

„Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,
So sprech' ich dich von aller Fordrung los."

Sei das nicht der Fall, sei ihr Stamm „vertrieben oder ausgelöscht," so sei sie sein. So eröffnet sie ihm denn, um durch ein einziges Wort ihn sogleich zurück zu schrecken:

„Vernimm! Ich bin aus Tantalus Geschlecht."

Allein er forscht besonnen weiter nach dem Geschicke dieses ihres Ahnherrn, dessen Schuld sie als Uebermuth und Untreue gegen Zeus bezeichnet, der dafür mit seinem Hass das ganze Geschlecht des in den Tartarus geschleuderten Günstlings belastete. Sie verfolgt nun die Geschichte des Titanenstammes bis herab zu Agamemnon, und obgleich sie, um auf den König abschreckend einzuwirken, alle Greuel ihrer Ahnherren in ergreifender Weise schildert, so will der König doch immer nicht begreifen, wie sie selbst diesem Geschlechte entspriessen konnte. So spricht sie denn von ihrem Vater, einem Muster des vollkommenen Mannes, und erzählt seine Schicksale bis zu ihrer Opferung in Aulis:

„Ich bin es selbst, bin Iphigenie,
Des Atreus Enkel, Agamemnons Tochter,
Der Göttin Eigenthum, die mit dir spricht."

Der König, unbewegt von dieser Eröffnung, wiederholt seinen Antrag. Als einer der Göttin geweihten Jungfrau, so antwortet sie, als der Tochter eines Vaters, dessen Alter sie noch erheitern könnte, sei ihr „vielleicht" die Rückkehr nahe: wie könne sie sich wider Willen der Göttin fesseln, die sie deswegen um ein Zeichen angefleht habe? Allein der König lässt sich in der Entschlossenheit seines Willens auf keine Gründe ein, und als sie in süsser Sehnsucht nach den Ihrigen ihm die Freude vormalt, die er ihr und allen durch ihre Zurücksendung bereiten würde, so bricht er in Vorwürfe über das bald leidenschaftliche, bald unerweichbare Wesen der Frauen aus, die sie vergebens vertheidigt, wie sie auch vergebens durch Hindeutung auf ihre vertrauensvolle Mittheilung ihn milder zu machen sucht. Je eifriger sie sich ihm zu entziehen sucht, desto leidenschaftlicher und

bitterer wird der Fürst, bis er ihr den Entschluss zu erkennen giebt, dass, da er theils wie durch eine liebende Tochter, theils wie durch eine still ergebene Braut bisher zauberisch gefesselt, die Opfer wider Willen seines Volkes der Göttin vergebens vorenthalten habe, sie von nun an als Priesterin Dianas und zwar sogleich an zwei Fremden, die in seine Gewalt gekommen seien, den alten Opferbrauch vollziehen solle. Mit diesem Befehle verlässt er sie. Sie aber sendet heisse Gebete zur Göttin empor, ihre Hände rein zu halten vom Blute, indem sie die fromme Ueberzeugung ausspricht, dass die Himmlischen den Menschen nicht Untergang bringen, sondern liebend nur Glück und himmlische Freude spenden wollen. —

Im zweiten Aufzuge sehen wir Orest und Pylades bereits vor uns in Ketten; sie sind die beiden Fremden, die zum ersten Male wieder den Opfertod erleiden sollen. Orestes giebt sich und den Freund verloren und findet in dem nahen Ende die Erfüllung des von Apollo ihm ertheilten, wie es früher schien, tröstlichen Ausspruches, dass er im Tempel seiner über Tauris herrschenden Schwester von dem Geleite der Erinnyen befreit werden sollte. Gern werde er also enden, wenn es einmal beschlossen sei; besser sei es, vor dem Altare zu sterben, als unter dem Netze des Meuchelmordes, wie sein Vater. Bis sich das Schicksal an ihm erfülle, bittet er die Erinnyen, ihm Ruhe zu lassen und im Lichte des Tages nicht mehr zu erscheinen. Nur seinen unschuldigen Freund Pylades betrauert er; von dem Geschicke dieses hänge seine letzte Hoffnung oder Furcht ab. Doch Pylades ist muthiger. Er sinnt auf Mittel zur Rettung, auf deren Verwirklichung er noch im letzten Momente denken würde. Den Freund mahnt er, sich von seinem Unmuthe zu erheben. Apollo habe das Wort gegeben, dass dem Orest im Heiligthume der Schwester Trost und Hilfe und Rückkehr bereitet sei; daran halte er fest. Orestes jedoch überlässt sich finsteren Gedanken; der Aufenthalt, das trübe Los schon des zarten Knaben im Hause der

verbrecherischen Mutter tritt vor seine Seele: er gedenkt Elektras Anspornung zur Rache, er spielt auf den Tag an, wo sein Vater ermordet ward. Pylades bittet ihn, schönere Erinnerungen in sich hervorzurufen, sich eine freudigere Bestimmung vorzumalen, und während Orest wünscht, dem Vater gefolgt zu sein, erinnert er ihn daran, was er ihm selbst, dem Freunde, geworden sei. Auch diesen Trost wehrt Orest von sich ab; er sei ja bestimmt, überallhin Verderben zu bringen. Diesen Vorwurf wehrt Pylades durch die Hinweisung auf sich selbst und seinen heiteren Thatentrieb ab. Das versetzt den Orest in die Zeit, wo allerdings die Freunde im Vorgefühle der Thatengrösse schwelgten, und Pylades benutzt diesen Augenblick, um ihn auch daran zu erinnern, wie unrecht er thue zu vergessen, dass die Götter schon viel durch ihn gethan. Allein gerade diese Mahnung bringt den unglücklichen, von schwerer Reue gequälten auf den Gedanken zurück, dass die Götter ihn nur zum Mörder bestimmt haben, der als der letzte vom Hause des Tantalus schmachvoll untergehen solle. Das verneint Pylades: „Der Eltern Segen, nicht ihr Fluch erbe;“ wenigstens führe sie beide der Götter Wille nach Taurien, um den Orakelspruch zu erfüllen. Sei das geschehen, dann möge er den Lohn, Befreiung von den Unterirdischen, erwarten, die jetzt schon in die Nähe des Tempels sich nicht wagten. Ihm scheint der Götter Rath ein anderer als dem Freunde: durch eine grosse That solle die frühere Schuld abgebüsst werden. Dann, meint Orestes, mögen die Götter seinen Sinn erhellen. Das solle er erwarten, erwidert ihm der Freund; er möge nur nicht selbst das Amt der Furien auf sich nehmen, sondern ihn ruhig auf Rettung sinnen lassen. Vereint wollten sie dann zuletzt handeln. Unbeirrt von Orestes Aeusserung, dass er wie Odysseus handle, vielmehr gestehend, dass er dem kühnen Manne auch List und Klugheit wünsche, wenn auch Orestes, wie er sagt, den Tapfern nur als den zugleich Geraden schätzen könne, deutet er darauf hin, dass das Gerücht, ein fremdes,

göttergleiches, gütiges, hochverehrtes Weib besorge, gezwungen und durch ein Unheil nach Tauris geführt, die Opfer, ihm Hoffnung auf Rettung gebe. Orest jedoch glaubt, wo er sei, da weiche jede Milde; auch vermöge ein Weib nichts gegen den wilden Sinn des Königs. Gerade das Weib, erwidert Pylades, bleibt ihrem Sinne getreu, und sicherer sei auf sie zu rechnen. Und da Iphigenie naht, so fordert er ihn auf, sich zu entfernen; er wolle, vorerst noch zurückhaltend mit ihr sprechen. Sie erscheint und nimmt ihm, als dem zum Tode Bestimmten, die Ketten ab, während sie ihn nach seinem Vaterlande fragt, das sie eher in Griechenland als in Scythien vermuthet, und spricht dabei voll Mitleid den Wunsch aus, dass die Götter den Tod von den beiden Gefangenen abwenden möchten. Als Pylades sie in seiner Muttersprache reden hört, zeigt er sich entzückt darüber, versichert, dass auch er ein Grieche sei, der ihrer sehr bedürfe, und wünscht ihre Abstammung zu erfahren. Sie weist diese Forderung durch Hindeutung auf ihre durch die Göttin selbst geheiligte Stellung ab und ermahnt ihn, ihr zu sagen, welch unseliges Geschick sie nach Tauris gebracht. Das thut er unter der Fiction, dass sie beide aus Kreta und Söhne des Adrastus seien, er, Cephalus, der jüngste, Orest, den er Laodamas nennt, der älteste, beide einst, nach des Vaters Rückkehr von Troja und nach seinem Tode, vereint im Kampfe um das Reich gegen den mittleren Bruder, welchen Orest erschlagen habe. Deshalb werde dieser von den Furien verfolgt, und ein Orakel des Apollo habe sie nach Tauris geführt, wo er im Tempel seiner Schwester Hilfe finden sollte. Durch diese Kunde veranlasst, folgt Iphigenie sogleich dem Drange, vom Vaterlande näheres zu erfahren, beginnt aber vorsichtig mit der Frage, ob Troja gefallen sei. Er lässt sich nur auf die kurze Antwort ein: „Es liegt," um sogleich ihre Hilfe für sie und besonders ihre schonende Behandlung des von den Furien verfolgten Bruders anzurufen. Sie aber will ihren Drang nach Nachrichten über die Heimat befriedigt

wissen, dem er jedoch zunächst nur durch Aufzählung einiger Helden, die vor Troja fielen, genügt. In liebender Sehnsucht nach dem Vater und nach Kunde über ihn forscht sie hoffend weiter. Er wundert sich, dass nicht einmal der Ruf von den vielen unerhörten Schicksalen, welche den zurückgekehrten Helden zutheil geworden, nach Taurien gedrungen sei, und insbesondere das Gerücht von dem Greuel, der von Klytämnestra an Agamemnon vollbracht ward. Schwer hebt sich ihre Brust bei diesen Worten; doch fragt sie weiter nach dem Verlaufe dieser Greuelthat. Er erzählt von den Ursachen derselben, namentlich von Iphigeniens beabsichtigtem Opfertode, von dem dadurch erregten Rachegefühl der Mutter, von ihrem Bunde mit Aegisthus und den Folgen desselben, so dass sie nicht mehr zu verweilen vermag, sondern mit der Verheissung wiederzukommen enteilt. Dieser Antheil der Jungfrau an den griechischen Geschicken scheint ihm eine nähere Beziehung derselben zu Agamemnon und eine hohe Abkunft zu verrathen, worauf er, von neuer Hoffnung lebhaft erregt, den besten Muth ausspricht. —

Der dritte Aufzug zeigt uns Iphigenien im Gespräche mit Orest. Indem sie auch ihm die Ketten abnimmt, klagt sie über das dadurch angedeutete Geschick, ohne jedoch alle Hoffnung auf Rettung aufgeben zu wollen, so lange sie selbst den Weiheakt, wie sie entschlossen sei, nicht vollziehe. Doch, wie ihn verweigern, wenn sie fürchten muss, dass der aufgebrachte König einer andern Jungfrau diesen Auftrag gebe? Und wie ihn erfüllen an den Landsleuten, die ihr so willkommen sind, die sie segnen möchte schon wegen der neuen Hoffnung, mit denen sie ihr Herz gelabt. Orest fühlt sich durch diese freundlichen Worte angeregt, sie, die Himmlische, um ihre Herkunft zu befragen. Sie verspricht ihm, zu dem es sie hinzieht, diese Mittheilung, kommt jedoch wieder auf die griechischen Helden zurück, die sie einst noch jung angestaunt und vor allen auf Agamemnon, dessen von Pylades erforschtes Geschick sie weiter fragend berührt und

ihr Entsetzen über den auf Tantalus Geschlecht ruhenden Fluch ausspricht. Sie will von Orestes, dem die Rache für jenen Greuel geziemte, sie will von Elektra wissen. In seinem trüben Bewusstsein antwortet Orest nur kurz, dass sie leben. Das drängt sie, den Göttern ihren Dank dafür auszusprechen. Orest warnt sie, da sie aus irgend einer innigen Beziehung zu dem Hause Agamemnons solchen Antheil nehme, sich der Freude hinzugeben und bereitet sie allmählich darauf vor, das grässliche seiner eigenen That, als wäre sie die eines dritten, zu hören, von der er gerne schweigen möchte, wenn „ihr holder Mund" seine Zunge nicht entfesselte. Lebendig, wie ein Augenzeuge, erzählt er, wie's geschah.

„Und Klytämnestra," so endet er, „fiel durch Sohnes Hand."

Da bricht sie in Klagen aus, dass die Götter sie hier nur aufbewahrt, ihre Seele, der Flamme gleich, in ewiger frommer Klarheit zu sich hinaufgezogen hätten, damit sie ihres Hauses Greuel später und tiefer fühlen sollte. Dennoch will sie von Orest hören. Er schildert in so grässlichen Zügen seine Verfolgung durch die Furien, dass Iphigenie an die frühere Mittheilung seines vermeintlichen Bruders erinnert wird und ihm zuruft:

Unseliger, du bist in gleichem Fall!

In diesem Augenblicke vermag er, seiner Natur gemäss, nicht des Pylades Täuschung fortzuspinnen, „ihre grosse Seele" zu betrügen:

„Ich bin Orest!"

so ruft er, „dieses schuldige Haupt sehnt sich nach der Grube." Mit den Worten: „Rette meinen Freund und dich selbst, ich will hier zum Fluche der Barbaren enden!" entfernt er sich. Unerwartet hat sich der Jungfrau die Erfüllung ihrer schönsten Wünsche genaht. Deshalb betet sie, obgleich sie entsetzliches vernommen, inbrünstig zu den Göttern, dankt ihnen für die nur verzögerte Gewährung ihrer Hoffnungen und fleht zu ihnen, das kaum gedachte Glück ihr nicht wieder zu entreissen. Orest ist unterdessen

wieder näher gekommen, hat ihr Gebet vernommen, will aber nichts davon wissen, dass sie sich ihm zur Rettung beigeselle, obgleich sie erklärt, dass ihr Schicksal fest an das seine gebunden sei. In steigender Aufregung stellt er sich als einen den Furien verfallenen dar, hört schon deren Gelächter, sieht sie draussen vor dem heiligen Haine gelagert, um ihn zu verfolgen. Iphigeniens freundliche, beruhigende Zusprache will er nicht hören, und ob er gleich, als sie fragt, ob er nur eine Schwester habe, ihr antwortet und äussert, dass ihr gutes Geschick die andere zeitig hinweggenommen habe, so wehrt er doch ihr für ihn qualvolles Fragen stürmisch ab, weil es die marternde Gluth in ihm immer wieder anfache. Sie aber will „süsses Rauchwerk in die Flamme" bringen, sie will mit ihrer Liebe die Gluth seines Busens kühlen; der reinen Schwester Segenswort soll die Götterhilfe vom Olymp rufen, wenn der Mutter Blut die Furien heraufbeschwört. Ein Ahnen, was ihm nahe stehe, ergreift ihn; die Stimme dringt ihm ins Innerste hinab; ein Schauer erfasst ihn, und als die Jungfrau liebeathmend ruft:

„Orest, ich bin's! Sieh Iphigenien!"

als sie sich in seine Arme werfen will, da stösst er die reine von sich, dem unwürdigen, zurück, damit seine Gluth sie nicht ergreife. Sie dringt in ihn, nur ruhiger zu werden, ihre Zweifel vollends zu lösen, damit sie ihres Glückes sich erfreuen könne; unabweisbar zieht es sie zum Bruder hin. Vergebens; der unglückliche wähnt sie bakchantisch berauscht. Ihre stürmische Freude, das holde schwesterliche Entzücken, mit dem sie ihn umfasst, stellt sich ihm als schmeichelndes Liebesbuhlen dar.

„O nehmt den Wahn ihm von dem starren Auge!"

ruft sie zu den Göttern und erzählt ihm, wie sie, die verlorene Schwester, nach Tauris gekommen sei. Daraus folgert er nun der Götter Willen, dass das ganze Haus zu Grunde gehen, dass auch noch Brudermord den alten Greuel mehren solle. Nur Elektra fehle hier noch, das schaurige Geschick

mit ihnen zu theilen. So möge sie ihm denn schuldlos hinab ins dunkle Reich folgen. In ihrem mitleidsvollen Blicke sieht er der Mutter liebendes Auge, als er sie ermordete; er ladet den Geist derselben, er ladet die Furien ein, dem letzten grässlichen Beispiele beizuwohnen. Iphigeniens Weinen verscheucht dieses Bild. O wie er sie, die Schwester, lieben könnte! Doch ihr Stahl ist ja für seinen Busen bestimmt; so soll sie ihn denn schwingen, dem kochenden Blute einen Ausgang geben! Ermattet sinkt er endlich zu Boden, und Iphigenie, nicht im Stande, diesen Anblick allein zu ertragen, eilt hinweg, um Pylades Hilfe zu erlangen. Unterdessen erwacht Orest aus seiner Betäubung, in die der schreckliche Kampf sich geendet hatte, und Bilder der Erquickung sind es, die ihn ins Leben zurückrufen. Aus Lethes Fluthen sieht er sich den Becher des Vergessens gereicht; bald hofft er zu den Schatten, mit denen er im Geiste verkehrt, hinabzukommen; friedlich vereint, wie ein versammeltes Fürstenhaus, sieht er die Ahnherren seines Hauses; alle Feindschaft ist erloschen; auch er hofft, ihnen willkommen zu sein, der letzte Mann ihres Namens, der fluchbeladene, der geerntet, was sie gesäet. Die Bilder der Beruhigung werden immer tröstlicher. Auch Agamemnon sieht er mit Klytämnestra versöhnt! so darf auch er sich nahn, darf Tantalus, den Ahnherrn, sehn! Doch sieh, die Götter haben diesen zur Qual angeschmiedet, und „Wehe!“ ruft Orest, als er ihn schaut.

Iphigenie und Pylades unterbrechen diese Gesichte, in deren Kreis er jedoch auch sie mit hineinzieht, indem er sie als Ankömmlinge im Schattenlande betrachtet, sie auffordert, Pluto zu begrüssen. In dieser Noth fleht Iphigenie den Apoll und seine Schwester um Rettung für sich selbst und den Bruder an, dass nicht der spät gefundene in der Finderniss des Wahnsinns rase, dass, wenn sie beide durch einander gerettet werden sollten, der Fluch von Orest schwinde, welcher die Rettung vereitle.

Pylades sucht den Freund zur Klarheit des Bewusstseins zurückzurufen, zur Benutzung des Augenblicks anzuregen, und als eine augenblickliche Erfüllung der frommen Bitten Iphigeniens erfüllt den Unglücklichen zum ersten Male reine Freude, und mit vertrauendem Blicke zu den Göttern bittet er diese, ihn mit vollem Danke ihre Gunst in den Armen der Schwester und des Freundes geniessen zu lassen.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz,
Die Eumeniden ziehn zum Tartarus."

Die Erde scheint ihm wie nach einem schweren Gewitter erquickenden Geruch zu dampfen und ihn einzuladen

„Nach Lebensfreud' und grosser That zu jagen."

Der immer besonnene Pylades ermuntert nunmehr, die Zeit nicht zu verlieren, erst später, wenn sie entflohen, sich der Freude hinzugeben, jetzt aber schnellen Rath und Beschluss zu fassen. —

Iphigenie eröffnet den vierten Aufzug mit einem Monologe, indem sie dankbar erkennt, wie gut es die Himmlischen mit ihr gemeint hätten, dass sie in der gegenwärtigen Noth und Verwirrung ihr in Pylades „einen ruhigen Freund" gesendet haben. Indem sie Segen von den Göttern über ihn herabfleht, ergiesst sie sich in Lob über seine Eigenschaften, über seine Hilfe in der Noth des Bruders. Er habe auch sie zu rechter Zeit von der Seligkeit des Wiederfindens zu der Nothwendigkeit der Rettung hinweggerufen. In diesem Augenblicke, erzählt sie, bereiten beide Freunde die Ausführung des Anschlags, das Schiff mit den Gefährten dazu bereit zu machen, dass sie auf ein Zeichen herbeikommen. Sie selbst, die sich leiten lassen müsse wie ein Kind, hätten sie gelehrt, was sie dem Könige mit Klugheit antworten solle, wenn er auf die Opferung dringe. Sie fühlt aber, dass die Lüge die Brust nicht befreie, wie die Wahrheit, dass sie ängstlich mache, dass sie, ein Pfeil, von einem Gotte gewendet, den Schützen selbst treffe. So bewegen denn Sorg' auf Sorge ihre Brust; ob nicht ausser dem Haine die Furien den Bruder

wieder angegriffen, ob die beiden Freunde nicht entdeckt würden. In dieser Besorgniss hört sie die schnell nahenden Schritte eines Boten vom Könige; nun soll sie das falsche Wort aussprechen; Angst und Betrübniss erfüllen ihre Seele. Arkas kommt, um zur Beschleunigung des Opfers aufzufordern: der König warte, das Volk harre. Sie erklärt ihr Zögern dadurch, dass der älteste der beiden Fremden von einer Blutschuld behaftet sei und seine Gegenwart die heilige Stätte entweiht habe. Daher müsse sie ungestörten Zuges nach dem Meere eilen, um das Bild der Göttin in geheimnissvoller Weihe mit frischer Welle zu netzen. Arkas erklärt, dem Könige Nachricht davon geben zu wollen, ohne dessen Erlaubniss sie das Werk nicht beginnen solle. Sie will dies als Priesterin anfangs nicht zugeben; doch giebt sie bald seinem verständigen Rathe nach, wenn er nicht säumen wolle. Arkas verspricht, bald wieder da zu sein, und indem er bedauert, dem Könige nicht „noch eine Botschaft" bringen zu können, tadelt er sie, dass sie seinem früheren gut gemeinten Rathe nicht gefolgt sei. Sie erklärt, dass ihr das nicht möglich gewesen sei, und als er sie auf die etwaigen Folgen hinweist, sagt sie, dass sie „es in der Götter Hand gelegt." Arkas meint jedoch, dass die Götter den Menschen auf natürliche Weise retten. „Auf ihren Fingerzeig kommt alles an," spricht Iphigenie, wird aber tief bewegt, als Arkas ihr zeigt, wie sie den wilden Sinn des Königs beschwichtigen, die Fremden retten und Milde unter den noch rohen und kräftigen, aber in dunkeln Gefühlen hin und her schwankenden Thraciern verbreiten könnte. Dennoch bleibt sie fest bei ihrem Entschlusse: Arkas Vorstellungen könnten nur Schmerzen in ihr hervorrufen, ohne den Widerwillen zu tilgen. Widerwillen, meint der Taurier, könne eine schöne Seele nicht für eine Wohlthat fühlen, die ein edler Mann ihr biete. Und doch sei es möglich, entgegnet Iphigenie, wenn dieser statt des Dankes den persönlichen Besitz erstrebe, und veranlasst den Arkas dadurch,

in ihren Worten nur Entschuldigung ihrer Abneigung zu finden, sie aber zugleich zu mahnen, an alle Wohlthaten des Königs sich zu erinnern.

Diese Mahnungen erschüttern ihre Seele, wenden ihr das Herz im Busen auf ein Mal um. Schon fühlte sie freudig nur das Glück, den Bruder zu besitzen, der Göttin Hilfe zu erfahren, mit dem Geretteten vorwärts zu dringen: das war das einzige Gefühl, das sie beherrschte, und von diesem beseelt horchte sie auf den Rath seines Freundes. Doch jetzt erinnere sie des treuen Arkas Stimme, dass sie auch Menschen verlasse. Doppelt sei ihr nun der Betrug verhasst. Doch müsse sie ruhig bleiben und dürfe nicht schwanken und zweifeln; sie sei nun einmal aus ihrer früheren vereinsamten, aber festen Lage und Stimmung in die Wogen hineingerathen und wisse nicht, wie sie mit ihrem Wesen sich zur Welt stellen solle: „Trüb' und bang verkennest du die Welt und dich." — In diesem schwankenden Zustande findet sie Pylades, herbeigeeilt, ihr zu verkünden, dass ihr Bruder geheilt sei, dass auch ausserhalb des Haines seine Genesung sich durch immer wachsenden Muth und Hoffnung, durch immer steigende Freude über die nahe Rettung angekündigt habe. Iphigenie segnet den Freund für diese Botschaft. Er verkündet noch mehr der Freude: auch die Gefährten hätten sie gefunden; alle harrten des Augenblicks der Abfahrt, die ein günstiger Wind zu fördern scheine. Darum solle sie eilen, ihn in den Tempel führen, ihn der Göttin Bild forttragen lassen. Als er aber zum Tempel eilt und Iphigenie ihm nicht folgt, befürchtet er ein neues Unheil und fragt sie, ob sie dem Könige das kluge Wort habe vermelden lassen. Sie bejaht das, erzählt aber schüchtern das Hinderniss, das sich der augenblicklichen Ausführung in den Weg gestellt habe. Pylades beklagt die neue Gefahr, die dadurch entstanden sei, und fragt sie, warum sie nicht „ins Priesterrecht sich weislich eingehüllt". „Als eine Hülle, antwortet sie, hab' ich's nie gebraucht." Dann

werde sie durch die Reinheit ihrer Seele, ruft er aus, sich selbst und sie zu Grunde richten. Er tadelt sich, dass er sie nicht belehrt habe, wie sie auch dieser Forderung hätte ausweichen können. Sie gesteht, Tadel zu verdienen, aber anders habe sie Arkas vernünftigem und ernstem Verlangen nicht begegnen können. Doch Pylades weiss auch jetzt noch Rath. Auch jetzt solle sie auf ihrer Forderung beharren; wolle der König den fremden Mann sehen, so solle sie es ablehnen, als hätte sie beide im Tempel bewahrt. Dadurch bekämen sie Zeit, mit dem Bilde zu entfliehen. Alle Zeichen Apolls seien ja günstig für die Erfüllung seines Auftrags: Orest sei ja schon geheilt. „Mögen günstige Winde uns hinweg und nach der Heimat führen, ruft er begeistert aus, dass das Haus neu bewohnt und belebt werde, Iphigenie Heil und Leben über seine Schwelle bringe, den Fluch entsühne und die Ihrigen mit frischen Lebensblüthen herrlich ausschmücke.“ Iphigenie wird selbst durch diese heiteren Bilder wieder belebt und getröstet und freut sich lobend der Zuversicht des theueren Freundes. Er will hinweg eilen, um die Freunde zu beruhigen und dann wieder zurückkommen, damit er versteckt auf ihren Wink lausche. Doch bemerkt er neue Sorge auf ihrer Stirne. Sie nennt sie zwar leichte Wolken, die vorüberziehen, kann aber nicht bergen, dass diese Sorge, die er eine betrügliche nennt, ihr als edel erscheine, da sie dadurch gewarnt werde, den König, ihren zweiten Vater, zu betrügen. Zwar will er sie dadurch beruhigen, dass er sie auf ihren Bruder, den sie retten wolle, auf die Noth, die gebiete, zurückführt, und das scheint sie zuzugeben, allein sie erklärt doch, dass ihr Herz durch diese Gründe, dass ihr unmittelbares Gefühl nicht befriedigt sei, dass nur dem unbefleckten Herzen seine That genüge. Pylades führt sie sophistisch auf das Leben hin, auf die so wunderbare Bildung des Menschengeschlechts, das so verschlungen und verknüpft sei, dass sich keiner mit den andern rein und unverworren halten

könne. Die nächste Pflicht sei, dass der Mensch wandle und auf seinen Weg sehe, für das Recht oder Unrecht seiner Handlungen habe er in sich selbst keinen richtenden Massstab, meint Pylades. Dieser sittlichen Ueberredungskunst des Griechenjünglings neigt sich zwar die Jungfrau zu, schrickt aber doch wieder zurück, als Pylades ihr sagt, hier gelte es allein, sie alle zu retten, und selbst, als er ihr die Folgen ihres Zauderns vorhält, wünscht sie sich den Muth des Mannes, der jeder andern Stimme sich verschliesse. Pylades hält ihr die Nothwendigkeit als einziges Gesetz vor, dem sie zu folgen habe, und entfernt sich dann, um nach seiner eiligen Rückkehr das Bild der Göttin von ihr zu erhalten. Sie bleibt zurück, beängstigt schwankend zwischen der Ueberzeugung, die Ihrigen retten zu müssen, und der Furcht, durch den Raub des Götterbildes, durch das falsche Wort die Lösung des Fluches, der ihr Geschlecht belaste, zu vereiteln und damit alle früheren Hoffnungen wieder zu verlieren, ja sich selbst vom alten Götterhass ergriffen zu sehen. „Rettet mich," ruft sie, ihr Götter, „und rettet euer Bild in meiner Seele!" In dieser Noth der Seele mahnt sie eine schaurige Erinnerung an das alte Ammenlied, das sie oft gehört und den Gesang der Parzen bei Tantalus Sturze enthielt, als sie diesen ihren unglücklichen Freund grimmig beklagten. Macht der Götter, Strafe derer, die sie nicht fürchten, besonders ihrer Günstlinge, Fortsetzung dieser Strafe auf ganze Geschlechter: das ist der Inhalt des Liedes, welches gerade jetzt Iphigeniens Herz furchtbar berührt. —

Voll Argwohn über die jüngsten Vorgänge besprechen sich zu Anfang des fünften Aufzuges Thoas und Arkas, der nicht weiss, ob er die Gefangenen, ob er die Priesterin in Verdacht haben soll; jedenfalls fordere der Wahnsinn des Gefangenen, die vorgebliche Entweihung des Bildes zur Vorsicht auf. Thoas ist entschlosssen. Die Priesterin selbst soll Auskunft geben; unterdessen werde das Ufer untersucht und alles verdächtige aufgegriffen. Während Arkas sich entfernt,

lässt der Fürst seinem Grimme theils über die undankbare Jungfrau, theils über seine frühere Milde in Worten freien Lauf. Durch Härte wäre er leicht zum Ziele gekommen; seine Güte hätte sie nur verlockt, da, wo sie nicht mehr überreden könne, List und Trug zu gebrauchen. Iphigeniens Erscheinen unterbricht ihn; sie ist gekommen, um anzugeben, warum sie das Opfer verschiebe. Sie verweist auf ihre Erklärungen gegen Arkas. Der König kann sich sofort der bitteren Aeusserung nicht enthalten, dass sie selbst bei der Ursache betheiligt sei. Die Jungfrau begegnet dieser Aeusserung mit dem Wunsche, dass er nicht selbst hätte kommen sollen, wenn er seinen harten unmenschlichen Entschluss nicht ändern wolle. Thoas nennt diese Worte „ein wildes Lied von heil'ger Lippe." Sie aber erklärt ihm, dass sie nunmehr Agamemnons fürstliche Tochter sei, frei zu gehorchen gewöhnt, aber nicht dem rauhen Ausspruch eines Mannes. Er beruft sich auf das alte Landesgesetz, das sie aber nur für die Waffe seiner Leidenschaft erklärt; zu ihr spreche ein älteres Gebot: die Unverletzbarkeit des Gastrechts. Der König sieht in ihrer unklugen, leidenschaftlichen Sprache, die ihn, den mächtigeren, nur reizen müsse, näheren Antheil an den Gefangenen. Iphigenie leugnet das nicht: es soll sich an ihnen ja ihre eigene frühere Gefahr wiederholen. Auf die wiederholte Mahnung, ihre Pflicht zu thun, bittet sie ihn, seine Uebermacht nicht zu missbrauchen gegen sie, das schwache, aber freigeborene Weib. Stände ihr Bruder ihm gegenüber, so würde sein Schwert ungerechte Forderungen zurückweisen. „Ich habe nichts als Worte," setzt sie hinzu, „und es ziemt

Dem edlen Mann, der Frauen Wort zu achten."

Und als er erwidert, dass er es mehr als eines Bruders Schwert geachtet habe, warnt sie ihn, sich allzusehr auf seine Macht zu verlassen; denn dem Gewaltigen stelle sich verdienter Weise die List gegenüber. Er meint, dass auf der andern Seite die Vorsicht sich gegenüber stelle. Und eine reine Seele, sagt Iphigenie,

braucht sie nicht. Der König findet in diesen Worten von ihr selbst das Urtheil über sich ausgesprochen. Das trifft ihr Herz; sie gesteht, welcher Kampf in ihrer Seele vor sich gehe, um ein böses Geschick, das sie angreifen wolle, gleich anfangs muthig abzutreiben, und wendet sich zu neuen Bitten, ihn zu erweichen. Darin sieht er bloss unmässige Sorge für das Schicksal der Fremden und will deshalb näheres erfahren. Zögernd gesteht sie, dass es Griechen sind, und als der König seinen Verdacht andeutet, dass sie mit ihnen zu entfliehen beabsichtige, so bricht sie nach einigem Stillschweigen in Worte aus, welche anzeigen, dass sie die grosse That wagen wolle: durch sich die Wahrheit zu verherrlichen; eine That, deren Grösse allein das Weib erstreben könne, wenn es nicht, wie die Amazone, sich ihres angeborenen Rechtes entäussernd, das Schwert ergreifen wolle, um gefeierten Helden gleich durch Kühnheit und Muth zu glänzen. Und nun gesteht sie das beabsichtigte Unternehmen, den beschlossenen Betrug, gesteht, dass der älteste der Gefangenen Orestes, ihr Bruder, der andere sein Jugendfreund Pylades sei, beide vom Delphischen Apollo gesendet, Dianas, seiner Schwester Bild zu rauben, wofür er dem von den Furien Verfolgten Befreiung versprochen.

„Und beide hab' ich nun, die Ueberbliebnen,
Von Tantal's Haus, in deine Hand gelegt:
Verdirb uns — wenn du darfst!"

Thoas, scheinbar unberührt von dieser Eröffnung, fragt sie, ob sie wähne, dass der Barbar die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit vernehme, die Atreus, der Grieche, nicht gehört habe. Jeder hört sie, ist ihre Antwort, unter jedem Himmel, dem des Lebens Quelle rein und ungehindert durch den Busen fliesst, und indem sie in dem Sinnen des Fürsten das nahende Verderben erkennt, klagt sie sich an, dass sie die geliebten zu Grunde richte und bittet ihn, sie zuerst zu tödten. Thoas lässt sich auf diese Aeusserung nicht ein, sondern erklärt sie für eine

betrogene. Das hält sie für unmöglich; denn treu und wahr seien die Gefangenen; finde der König das Gegentheil, so möge er sie, die getäuschte, bestrafen und verbannen; ausserdem aber die Geschwister entlassen. Auf Orestes ruhe ja die letzte Hoffnung seines Stammes. So möge er sie denn ziehen und das Haus entsühnen lassen, möge ihr das Versprechen, das er ihr zugesagt, königlich halten. Diese Forderung erzürnt den Fürsten noch mehr, sie aber hört nicht auf, ihn mit innigen Worten anzuflehen. Er vernimmt die Stimme, die ihn so oft besänftigt; Iphigenie dringt immer mehr in ihn; er solle die Hand zum Friedenszeichen reichen, sich nicht viel überlegen, dem Gefühle, nicht dem Zweifel folgen. Ehe des Königs Entschluss noch sicher wird, kommt Orestes bewaffnet herbeigeeilt, vom Kampfe hinweg, in welchen er und seine Gefährten mit den Tauriern begriffen sind. Ohne den König zu erblicken, fordert er die Schwester auf, mit ihm schnell zu entfliehen. Da tritt der Fürst dazwischen, nach dem Schwerte greifend. Kein Mann, ruft er, führe in seiner Gegenwart das nackte Schwert. Iphigenie wirft sich zwischen beide, den Kampf zu wehren, und mahnt den Bruder, der sie fragt, wer der Gegner sei, den König, ihren zweiten Vater, zu verehren, ihm ihr Geschick zu überlassen; sie habe kindlich fühlend alles mitgetheilt und ihre Seele vom Verderben gerettet. Als Orestes fragt, ob der König sie friedlich entlassen wolle, bittet sie ihn zunächst, das Schwert in die Scheide zu stecken. Er thut es. Aber jetzt kommt Pylades herbei, um den Geschwistern zu sagen, dass sie länger nicht verweilen sollten, weil ihre Streitkräfte immer weiter zurückgedrängt würden. Da erblickt er staunend in ihrer Nähe den König, dem der eben herbeigekommene Arkas die Niederlage des fremden Volkes ankündigt und es seiner Bestimmung überlässt, sie und ihr Schiff zu vernichten. Thoas befiehlt ihm, seinem Volke Ruhe zu gebieten, so lange er mit dem Gefangenen spreche. Orest nimmt die Waffenruhe an und bittet den Freund, unterdessen den Rest der Gefährten zu sammeln und zu harren, „welch Ende die Götter ihren

Thaten zubereiten.“ Iphigenie will nun vor allen Dingen bösem Zwiste vorbeugen und bittet beide um Mässigung. Der König will als der ältere seinen Zorn zurückhalten und begehrt zunächst von Orest seine Beglaubigung als Agamemnons Sohn. Orest zeigt muthig auf des Vaters Schwert, mit dem er sich Mann gegen Mann als Sohn des Tapfern beglaubigen wolle. Fremde, erwidert der Fürst, hätten hier nie dieses Vorrecht geübt. So möge es denn jetzt zum ersten Male zwischen dem Könige und ihm geschehen, entgegnet Orest, und nicht bloss für ihn, sondern für die Freiheit aller, die fortan dieses Ufer betreten würden. Dem Könige gefällt dieser jugendliche Sinn des Jünglings, der Ahnherren nicht unwerth; er selbst will dem muthigen stehen. Iphigenie tritt auch jetzt dazwischen; nicht der blutigen Beweise bedarf es; sie selbst habe vorsichtig sich versichert, dass der Fremde Orest, ihr Bruder, sei: das dreigestirnte Mal an seiner Hand, die Schramme an seiner Augenbraue, und mehr als das, der innere Zug, der sie für ihn gewonnen, bezeugten seine Wahrhaftigkeit. Auch wenn das wäre und wenn er selbst seinen Zorn bändigen könnte, so würde er sich doch das Götterbild nicht rauben lassen, erwidert Thoas; daher müssten die Waffen entscheiden. „Das Bild,“ ruft Orest, „soll uns nicht entzweien.“ Ein plötzlicher Lichtstrahl ergreift seine Seele; was er nie erkannt, sieht er jetzt: nicht Dianas Bild wollte Apoll als Bedingung für die Lösung des Fluches haben, nicht das sei die Schwester, die nach Griechenland zurückkehren solle, sondern Iphigenie, die, „wie eine Heilige, ihn selbst geheilt, wie ein heiliges Bild von der Göttin in heilige Stille entrückt sei und hier bewahrt werde zum Segen des Hauses.“ Sie möge der Fürst, zum Frieden gewendet, mit ihm, seines näheren Rechtes wegen, ziehen lassen, damit sie ihn einführe in die väterlichen Hallen.

„Gewalt und List, der Männer höchstes Recht,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt, und reines, kindliches Vertrauen
Zu einem edeln Manne wird belohnt.“

Auf Iphigeniens erneuerte Bitten heisst der noch immer abgewendete König sie ziehen. Allein so will sie nicht scheiden, nicht ohne Segen, nicht im Widerwillen. Ein freundliches Gastrecht walte fortan zwischen ihnen; wie einen Vater will sie ihn ehren, jeden Taurier wie einen heiligen Gast empfangen. Die Götter aber mögen dem Könige die Thaten seiner Milde lohnen; sie sagt ihm „Lebewohl!“ und bittet nur noch um ein holdes Wort des Abschiedes, um einen freundlichen Blick, um ein Pfand der alten Freundschaft durch die Rechte. „Lebt wohl!“ ist des bewegten Königs letztes, kurzes Wort, als sie scheiden. —

Das ist der Inhalt der Goetheschen Iphigenie. Wir haben bereits angedeutet, dass wir uns über denselben nicht in breite ästhetische Betrachtungen verlieren werden, nicht sowohl weil schon so vieles über dieses Drama nach jeder Seite hin gesagt worden ist [69]; denn zuletzt gilt das Wort, mit welchem Goethe seinen Aufsatz: „Shakespeare und kein Ende“ (Bd. 31 der Werke, S. 302) einleitet: „Es ist über Shakespeare schon so viel gesagt, dass es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, dass er den Geist ewig anregt“ — zuletzt gilt dieses Wort auch von ihm selbst und allen, die ihn zu erkennen suchen: sondern weil dem aufmerksamen Leser durch unsere übersichtliche Darstellung der drama-

[69]) Indem wir lediglich die bemerkenswerthesten Einzelschriften über dieses Drama angeben, sehen wir theils von den litterarhistorischen Werken, theils von solchen praktischen Werken ab, wie z. B. Kurz, Handbuch der poetischen Nationallitteratur der Deutschen (Sammlung von Musterstücken mit litterarisch-ästhetischem Commentar); wir nennen besonders: Pudor, Ueber Goethes Iphigenie. Marienwerder 1832; Hiecke, Entwickelung des Ganges der Handlung in Goethes Iphigenie (Gymnasialprogramm vom Jahre 1834); Weber, W. E., Goethes Iphigenie. Bremen 1839 (in dem Werke: Klassische Dichtungen der Deutschen); Jahn, Otto, Ueber Goethes Iphigenie auf Tauris. Ein Vortrag. Greifswald 1843; Rinne, Goethes Iphigenie auf Tauris. Festgabe zur ersten Jubelfeier des Dichters. Leipzig 1849. Dazu erwähnen wir: Schwenck, Konrad, Goethes Werke. Erklärungen. Frankfurt a. M. S. 70—85.

tischen Handlung gewiss schon vieles deutlich darüber geworden ist, wie der deutsche Dichter sich zu seinem griechischen Vorbilde stellt, und wie er sich als modernen Tragiker durch sein Drama selbst charakterisirt. Das wird noch deutlicher werden, wenn wir einiges über die Grundrichtung der dramatischen Handlung, die in seiner Iphigenie herrscht, über die Composition derselben überhaupt und über die einzelnen Charaktere insbesondere bemerkt haben, um sodann später die sittliche und künstlerische Nothwendigkeit, aus der das ganze dramatische Erzeugniss hervorgegangen ist, nachzuweisen.

In der zweiten Abtheilung unserer Abhandlung (S. 291 ff.) haben wir die national-religiöse Grundlage, die der griechische Dichter seinem Drama gegeben hat, und wie er auf derselben die Beruhigung eines fluchbeladenen Lebens und damit zugleich die Vereinigung zweier lange getrennten Geschwister durch Unterwerfung unter den Willen der Götter aufbaut und entfaltet, auseinandergesetzt, und S. 298—303 gezeigt, wie Iphigeniens dramatische Persönlichkeit im Sinne des Alterthums die schwesterliche Liebe in aller ihrer Innigkeit und Fülle als Grundton ihrer Seelenstimmung und als Hauptmotiv ihrer Handlungen repräsentirt, wie des Orestes entschlossener, männlicher Griechensinn, der selbst die Mutter der Pflicht der Blutrache opfert, aus allen Seelenstörungen, welche die Verfolgung der Furien über ihn bringt, hervorschimmert, bis der erfüllte Götterwille ihn der Schwester und sich selbst wiedergiebt, wie in Pylades der kluge, besonnene und treue Freund, wenn auch in ziemlich passiver Haltung, hervortritt, und Thoas als redlicher, den Göttern fromm ergebener, jedoch zu Zorn und Rache leicht geneigter Thracierfürst erscheint.

Ganz anders gestalten sich Idee und Charaktere bei dem deutschen Dichter. Die Beurtheiler des Goetheschen Dramas sind zwar nicht ganz einig über den Hauptgedanken, durch den dasselbe seine innere und äussere Einheit erhält[70]);

[70]) Weber (a. a. O. S. 64) ist der Ansicht, dass in Iphigeniens Befreiung aus dem Barbarenlande, wo sie gezwungen weilt, die Handlung

doch ist es kaum möglich, ihn zu verkennen; denn der Dichter selbst lässt den Orest im 5. Aufzuge 6. Auftritt die Idee aussprechen, die in der Hülle der antiken Fabel sich im deutschen Drama entwickelt:

„Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edlen Manne wird belohnt."

Aus diesem Grundgedanken gestaltet nun die Kunst des Dichters das dramatische Gemälde in einzelnen Gruppenbildern, von denen eines durch das andere bedingt ist. In allen ist Iphigenie die Hauptperson, auf die alles Licht fällt, so dass der Blick des Zuschauers zuerst von ihr angezogen wird und sie zuletzt verlässt, wenn ihn das Gesetz der dramatischen Fortbewegung zur nächsten Gruppe weiter führt. Ihre Gestalt ist so angelegt, dass der Grundzug ihres frommen, milden, dabei aber hochherzigen Charakters, die unbedingte Hingabe an Wahrheit und Lauterkeit der Gesinnung in Wort und That, das Grundgefühl, das sie beherrscht, eine unaufhörliche Sehnsucht nach dem Vaterlande und eine

---

lung bestehe; Hiecke giebt indirect als Idee des Dramas an, dass Wahrheit und Liebe, in der Tiefe eines weiblichen Charakters zum persönlichen Dasein gekommen, über alle aus Unklarheit des Selbstbewusstseins und aus Mangel an Vertrauen auf die heilige Macht der Wahrheit und Liebe entspringende Verwirrung den glorreichsten Triumph feiert; Rinne (a. a. O. S. 34) betrachtet „als geistige Einheit des Stückes, dass Seelenadel und Seelenreinheit eine höhere Macht im Missgeschicke sei und verleihe als List und Tapferkeit;" Schwenck (a. a. O. S. 71) nimmt als Idee des Stückes an: „das Erbarmen der Gottheit, welches einen lange offen gestandenen Abgrund des Frevels zuletzt gnädig schliesst, nachdem der unwandelbaren Gerechtigkeit die unerlässliche Genüge geschehen, und zwar ihn schliesst durch eine reine, gottergebene, schöne Seele;" Ulrici (Shakspeares dram. Kunst. Abth. 2. (Leipz. 1847.) S. 850) sagt: „Iphigenie soll offenbar das lebendig gewordene Ideal reinmenschlicher Wirksamkeit vorstellen." — Wir stimmen mit Hillebrand (Die deutsche Nationallitt. Hamburg und Gotha 1845. Th. II. S. 176) überein, der ebenfalls den Grundgedanken des Dramas in den von uns angeführten Worten des Orestes ausgesprochen findet. —

unbegrenzte Liebe zu den Ihrigen ist. Durch die eigenthümlichen Berührungen, in welche diese beiden Potenzen ihres Wesens mit einander kommen, entstehen alle Conflicte, in die sie geräth. Neben ihr zeigt sich Orest, bedeutend theils durch sein unglückliches Los, als fluchbeladener Mörder umherzuirren, theils durch die Ebbe und Fluth seiner Seelenzustände, theils auch durch die Bewährung seines angeborenen Heldensinnes, sobald die Rachegöttinnen ihn verlassen haben. Pylades schliesst sich auch im deutschen Drama fest und treu an den Jüngling an; sein Antheil aber an der Handlung ist unmittelbarer und thatkräftiger als bei Euripides, und seine energische Handlungsweise ist mit griechischer List und Klugheit gepaart. Auch Thoas tritt sichtbarer und thätiger hervor; ja er ist sogar nächst Iphigenien diejenige dramatische Person, die in der innigsten Beziehung zur Entwickelung der Handlung steht. Seine Gemüthsart ist streng, sein Wille fest, sein Handeln rasch, aber sein Sinn edel, sein Wort kurz und zuverlässig. Neben ihm steht Arkas, sein Feldherr und Vertrauter, fast mit ähnlicher Sinnesart ausgestattet; die geringere Gewalt macht seinen Charakter weniger schroff, und ein schöner Zug der Anhänglichkeit zieht sich durch alles, was er spricht und thut[71]).

Diese dramatischen Gestalten führen die Handlung so fort, dass nicht nur alle specifisch nationalen Elemente, sie seien religiöser oder sittlicher oder sonstiger Art, wie vor allem das Verhältniss der Gottheit zu den Menschen — reale Erscheinung der Furien, unmittelbare persönliche Einwirkung der Athene, um die Entscheidung des Conflictes herbeizuführen,

---

[71]) Diese Persönlichkeit hat der Dichter als nothwendige Mittelsperson zwischen Thoas und Iphigenie erfunden, dagegen den Boten des Euripides weggelassen, der nicht mehr nöthig ist, weil die Summe dessen, was ausserhalb der Scene vorfällt, sehr verringert ist. Durch die Mittheilungen des Arkas lernen wir Charakter und Absicht des Fürsten unmittelbarer kennen, seine Anhänglichkeit an Iphigenie macht ihre Vortrefflichkeit deutlicher, sein Einfluss führt den entscheidenden Moment näher. —

— wie der Grundsatz erlaubter Ueberlistung aller Nichtgriechen, wie die eigenthümliche Behandlung und Benutzung der brieflichen Mittheilung, entweder entfernt oder wenigstens gemildert werden[72]), sondern dass auch der sittlich-religiöse Gehalt, auf den alle im Drama hervortretenden Gesinnungen und Handlungen zurückführen, auf die Grundlage der reinen Menschlichkeit gestützt ist und sich lediglich in dem Bereiche des Seelenlebens entwickelt. Zwar bleiben die handelnden Personen immer noch Griechen und Thracier: der religiöse Glaube ihres Volkes spricht sich noch immer unverkennbar auch durch sie aus; auch sie haben ihren Antheil an den ethischen Grundzügen ihres Nationalcharakters; allein diese Seiten ihrer Individualität erscheinen nur wie Gewänder, in die sich der menschlich-edle Kern ihres Wesens hüllt; der Grundton aller ihrer Vorstellungen und Gefühle ist und bleibt die Forderung der Humanität, welche immer wieder aus den Verkümmerungen der Gegenwart und aus der Gewalt der Conflicte hervordringt und sich mit innerer Nothwendigkeit geltend macht. Wir sagen: mit innerer Nothwendigkeit; denn eine andere sittliche oder religiöse Macht konnte der Dichter von seinem Standpunkte aus in keiner Weise zum Hebel der tragischen Entwickelung machen. Oder sollte er, wie Euripides gethan hat, den Einfluss des antiken Schicksals stärker hervortreten lassen, das den Muttermörder zum Gegenstand seiner Verflechtungen macht, damit es die in seiner Person und in seiner Handlungsweise, in dem Widerstreite seiner Pflichten und seiner Rechte hervorgetretenen sittlichen Gegensätze durch unbedingte Unterwerfung unter den göttlichen Willen zu endlicher Ausgleichung brächte? Dann hätte Goethe zwar seinem Drama einen grösseren tragischen Hintergrund gegeben; allein es ist nicht einzusehen, warum er dann den Euripides nicht lieber einfach übersetzt hätte, wie Schiller es mit der Aulischen Iphigenie gemacht hat, da er schwerlich

[72]) Auch die Entfernung des Chors gehört zu diesen dramatischen Differenzen zwischen dem deutschen und griechischen Drama. Wie der Chor einigermassen ersetzt wird, werden wir später andeuten (s. Anm. 77).

eine andere Umdichtung hätte vornehmen können, als theils die Erweiterung der Handlung durch Erfindung neuer Scenen oder die Abänderung einzelner Scenen, z. B. der Erkennungsscene, theils die modificirte Darstellung dieses oder jenes Charakters, wie es Racine in seiner Aulischen Iphigenie zu seinem Nachtheile versucht hat. Oder sollte er die griechischen Religionsvorstellungen in christliche Anschauungen verwandeln? Dann hätte er nicht nur den griechischen Stoff — wir wissen nicht wie? — verändern, sondern sich selbst zu religiösen Gefühlen anregen müssen, die er nicht hatte. Jenes war durch sich selbst, dieses durch Goethes Beziehung zu seinem Drama unmöglich. Eben weil der Dichter aus seinem eigensten Wesen heraus dichtete, musste sein sittlich-religiöser Standpunkt auch im Drama derjenige sein, den er selbst inmitten des Christenthums einnahm: jene deistisch-moralische Anschauung, die eine das grosse All lenkende Macht, „das Herrschende," zwar als das höchste anerkennt, auf das der Mensch emporzublicken vermag, und sich gleichsam den Rekurs auf dieselbe für jeden Augenblick vorbehält, sie jedoch ohne unmittelbare Einwirkung auf das Innere des Menschen walten lässt, in den Schicksalen der Völker und Individuen die Spuren ihrer Grösse nirgends aufsucht und dafür den Menschen selbst in seiner inneren Entwickelung zum Mittelpunkt seiner sittlichen Betrachtung, zum Herrn seines Schicksals macht. Wer Goethes Individualität in ihrer durch sein Zeitalter, durch seine Gemüthsanlagen und durch seine Lebenserfahrungen bedingte und bewirkte Fortgestaltung und allmähliche Consolidirung aufmerksam verfolgt, wird diese Auffassung bestätigen und in seinen Schriften überall den gewissen Ausdruck derselben finden[73]). Je länger Goethe lebte, desto sicherer und

[73]) Wir reden besonders von der Periode, aus welcher Iphigenie hervorgegangen ist, und wollen zugleich bemerkt haben, dass wir zwar nicht zu denjenigen gehören, die sogleich mit den Prädicaten „irreligiös" und „unchristlich" bei der Hand sind, weil wir sorgfältig abwägen, was dem behandelten Gegenstande und was dem Dichter angehört, jedoch auch dazu uns nicht verstehen können, in der „Iphigenie" oder im „Faust"

consequenter bildete er diese seine Weltanschauung aus; der subjektive Wesensinhalt des Menschen wurde für ihn immer bedeutender, er selbst sich in diesem Inhalte immer klarer, begreiflicher und gegenständlicher, so dass er eben dadurch in den Stand gesetzt wurde, alle Phasen seines menschlichen Daseins und seiner sittlichen Fortbildung in dramatische Darstellung zu verwandeln. Diesem Vermögen verdankt auch Iphigenie ihre Existenz: wie sie dieser allmählich entgegenwächst, haben wir fast genetisch dargethan und nur einen Faktor nicht berührt, der zwar weniger auf die ganze Idee des Dramas, als auf die Hauptperson derselben Einfluss äusserte, aber doch von grosser Wichtigkeit für den ethischen Gehalt der ganzen dichterischen Schöpfung war. Es ist dies die ungemeine Anziehungskraft, welche schöne und hohe Weiblichkeit auf das Gemüth des Dichters jeder Zeit ausübte, so dass er in derselben gewissermassen eine Ergänzung seines zu Harmonie bestimmten und nach Universalität strebenden Wesens fand und nicht müde wurde, die Gewalt, welche dieselbe auf ihn ausübte, durch Darstellung der bedeutendsten Charakterformen, Lebensstellungen und Wirkungskreise, in denen das „ewig Weibliche" sich ihm kund that, nicht nur freudig zu bekennen, sondern auch dichterisch zu verherrlichen, und, wie manche glauben, einen Theil seiner männlichen Natur an diese Verherrlichung hinzugeben.

Aus alledem, was wir bisher über das Goethesche Drama bemerkt haben, erklärt es sich ohne Zweifel genügend, wie der Dichter den antiken Stoff in seiner Iphigenie gerade so umgestalten musste, wie wir ihn vor uns haben; es erklärt sich, wie der antike Begriff des Tragischen in diesem Drama sich dahin modificirt, dass die tragischen Conflicte sich nicht in gegensätzlicher Verfolgung gewisser Zwecke objektiv fortbewegen und zu objektiver Entscheidung kommen, sondern innerhalb der Charaktere vor sich gehen und psychologisch sich auflösen; es erklärt sich endlich, wie die einzelnen Charaktere, anstatt handelnd und ringend durch ihr

wahrhaft christliche Dichtungen zu sehen, wozu manche Bewunderer Goethes uns zwingen wollen.

Pathos mehr oder minder zum endlichen Siege göttlicher Gesetze beizutragen, lediglich, wie Schiller (Brief an Goethe v. 22. Januar 1802) sagt, durch Gesinnungen handeln und ein individuelles sittliches Interesse mit den Waffen des Gemüths verfechten.

Durch die fast magische Einwirkung einer schönen und grossen Gesinnung wird hier ein zerrüttetes Gemüth geheilt, dort das Misstrauen in die Kraft der Wahrheit beschämt und dort die fast leidenschaftlich gesteigerte Strenge eines edlen, aber reizbaren und zu Härte geborenen Charakters in Milde und Versöhnlichkeit verwandelt, während das momentane Schwanken reiner Weiblichkeit durch Verlockung zu List und Betrug diese selbst mittelst eines bedeutenden Seelenkampfes in ihrem ursprünglichen sittlichen Adel erkräftigt und vollendet. Das ist der psychologische Process des Dramas, der sich in einigen wenigen dramatischen Situationen kund giebt. Dafür ist aber diese Seelentragik um so reicher an innerem Leben [74]).

Das Alterthum hat nur zwei dramatische Gestalten, mit denen Iphigenie noch verglichen werden könnte: die Sophokleische Antigone und die Aulische Iphigenie des Euripides. Mit jener tritt sie durch den Kampf für ein in der Natur des Menschen begründetes Gefühl, mit dieser durch die ideale Offenbarung des weiblichen Wesens in Beziehung, unterscheidet sich aber wesentlich von beiden dadurch, dass Antigone eine wahrhaft antik-tragische Figur ist, die in leidenschaftlicher und deshalb über das erlaubte Mass hinausgehender Verfolgung ihres begründeten natürlichen Rechts gegen gleichberechtigte positive Gesetze handelnd ankämpft, und dass die Aulische Iphigenie kein fertiger, sondern ein werdender Charakter ist, dessen schöne patriotische Blüthen sich erst nach und nach an dem Einflusse drohender Geschicke entfalten. Die Goethesche Iphigenie dagegen ist eine

[74]) Siehe Eckermanns Gespräche mit Goethe. Th. III. (Magdeb. 1848.) S. 137. „Das Stück," sagte Goethe, „hat seine Schwierigkeiten. auch ist reich an innerem Leben, aber arm an äusserem." —

sittlich gereifte Jungfrau, deren seelenvolle Gesinnung, deren sicheres Gefühl, deren reiner und fester Wille sich an den Situationen nicht erst bilden, sondern sich bethätigen und sich in ihrem vollen Werthe offenbaren. Zu dieser vollendeten Erscheinung hat sie der Dichter bestimmt. Weder der Aufenthalt unter dem barbarischen Volke, noch die vergebliche Nährung lebendiger Sehnsucht nach Rückkehr in die Heimath, noch die unerwarteten Ansprüche des Königs, die dieses Ziel gänzlich zu vereiteln scheinen, noch die harten Drohungen eines zurückgewiesenen Barbarenfürsten können die stille Gleichmässigkeit ihres edlen Gemüths irgend wie alteriren. Selbst das Wiederfinden des geliebten Bruders, die plötzlich erneuerte Aussicht auf Rettung aus dem Barbarenlande, die im Hintergrunde schimmernde Hoffnung auf Entsühnung des furchtbar zerrütteten Hauses, der eindringliche Rath und Wille eines mehr als theuer gewordenen Freundes und andererseits die drohende Vernichtung aller freundlichen Aussichten der Gegenwart: alle diese gewaltigen Angriffe auf ihr Herz und auf ihren Willen können sie nur auf Augenblicke wankend machen, um sie dann desto fester in der Sicherheit ihres angeborenen Gefühls, in der Kraft ihres erworbenen Seelenadels zu zeigen. Diese Augenblicke rufen freilich für sie einen innern Kampf hervor, der stark genug ist, ihr tiefstes Leben zu erschüttern, wie der Dichter schon dadurch gezeigt hat, dass er sie, die bei der Kunde grässlicher Ereignisse im Vaterlande, im Elternhause, lautlos ihr Haupt verhüllt, in jenen Momenten in rührende Klagen ausbrechen lässt; allein der Streit des Herzens mit dem Verstande, des innern Lebens mit den Weltverhältnissen ist doch nur von kurzer Dauer und gleicht der von einem plötzlichen, aber schnell vorübergegangenen Sturmwinde aufgeregten See, deren Wogen sich bald wieder legen, um nach und nach das anmuthige Bild des heiteren Friedens zu zeigen. Die Darstellung dieses Herannahens, Wogens und Abnehmens des inneren Sturmes ist eine Aufgabe, die der Dichter unübertrefflich gelöst hat, und darin vorzüglich besteht der

ausserordentliche Reiz seines Dramas. Nächst dem hat er seine Grösse in dramatischen Seelengemälden kaum glänzender beurkundet, als in der stufenweisen Zunahme jener sehnsuchtsvollen Hoffnung auf das Wiedersehen der Ihrigen, von welcher Iphigenie erfüllt ist, bis zu dem Momente, wo die Geschwister sich zu erkennen geben, und wir wissen den Eindruck, den namentlich die Erkennungsscene selbst, besonders der Höhepunkt derselben macht, nicht deutlicher zu bezeichnen, als wenn wir auf die steigende Spannung, welche dem berühmten musikalischen Momente: „Es werde Licht!“ in Haydns Schöpfung vorangeht, und auf die überwältigende Kraft dieses Momentes selbst hinweisen. —

Mit diesen Bemerkungen wollen wir nur andeuten, was sich fast nach jeder Seite hin ausführen liess: dass Goethes Drama durch die inneren Entwickelungen in reichlichem Masse an Vortrefflichkeit und Interesse gewinnt, was es durch die oft getadelte Einfachheit der Handlung verliert. Und das gilt nicht bloss von der dramatischen Ausstattung der Hauptperson: auch an der Charakterzeichnung des Orestes und Thoas ist es leicht nachzuweisen. Gerade der Umstand, dass der Seelenkampf des von den Furien verfolgten Jünglings wie eine den Heilmitteln langsam weichende Krankheit dargestellt ist, deren Erscheinungen immer bestimmter die nahende Genesung verkünden, bis eine letzte gesteigerte Erschütterung das gestörte Gleichmass der Kräfte durch unmittelbaren Einfluss zartester schwesterlicher Liebe wiederherstellt: gerade das giebt dem Dichter Veranlassung zu den ergreifendsten Scenen. Und was könnte das Mitgefühl bedeutender in Anspruch nehmen als die lebensvolle Darstellung, durch welche in die starre und geschlossene Gemüthswelt eines Thoas Regungen und Bewegungen gelegt werden, die von königlicher Gleichgiltigkeit hinauf bis zur männlichen Leidenschaft, von dieser zur Härte, von der Härte zu allmählicher Erweichung und Milde führen und ergreifende Wechselzustände dieses individuellen Charakters zu Tage fördern? Das sagen wir vorzüglich gegen diejenigen Kunst-

richter, die behaupten, Goethes Stücke und ganz besonders seine Iphigenie liessen selbst den Zuschauer kalt und fänden und fesselten deshalb kein Publikum. Allerdings, wenn theils das Publikum kein verhältnissmässig gebildetes ist, theils die darstellenden Künstler ihrer Rolle nicht gewachsen sind. Goethe selbst hat sich hierüber an manchen Stellen in einer Weise ausgesprochen, dass wir sein billiges und ruhiges Urtheil über sich selbst und seine Schöpfungen auch hierin wieder bewundern müssen[75]). Wir sind aber der Meinung, dass, wenn vor allem die Rolle der Iphigenie von Künstlerinnen dargestellt wird, wie zu ihrer Zeit eine Schröder, eine Unzelmann, eine Crelinger gewesen sind, das Goethesche Drama stets dieselben Triumphe feiern wird, die es nicht nur im Jahre 1802, sondern auch noch ein Vierteljahrhundert später auf einer der grössten Bühnen Deutschlands gefeiert hat. Niemals wird man über den theatralischen Werth einer dramatischen Dichtung richtig urtheilen können, wenn die Bedingungen nicht erfüllt sind, von deren Verwirklichung das Geschick jedes wahren dramatischen Kunstwerks abhängig ist: der entsprechende Bildungszustand des schauenden Publikums und die Kunsthöhe der darstellenden Schauspieler[76]).

---

[75]) Besonders bei Eckermann. Th. III. S. 137 ff. „Wenn bei einem Stücke, wie meine Iphigenie, die Schauspieler in ihren Rollen nicht durchaus fest sind, so ist es besser, die Aufführung zu unterlassen. Denn das Stück kann bloss Erfolg haben, wenn alles sicher, rasch und lebendig geht."

[76]) Die Urtheile über den Totalwerth und Totaleffect der Iphigenie sind äusserst verschieden. Während z. B. Herder behauptet, dass Goethe in dieser Tragödie den Euripides überwunden habe, wie Sophokles diesen, worin ihm Schöne (Ausgewählte Trag. des Euripides erklärt. Leipzig 1851. Einleitung zur Iphigenie in Tauris. S. 125) beipflichtet; Jenisch (Geist und Charakter des achtzehnten Jahrh. Th. III. S. 395) der Ansicht ist, dass Sophokles selbst sich nicht schämen würde, sie geschrieben zu haben, sagt Gruppe (Ariadne S. 406), es sei „getriebene Arbeit, nicht gegossen," und Ludwig (Einleitung zu seiner Uebersetzung der Euripid. Iphigenie. Stuttg. 1837. S. 349) stimmt ihm bei. Schiller aber, der manches an dem Stücke für die Bühne anders haben möchte, äussert doch (Brief vom 22. Januar 1802), dass ihn Iphigenie, da er sie

Jedenfalls verdient die Composition des Goetheschen Dramas den Tadel nicht, der sich von sehr achtbaren Seiten gegen sie erhoben hat. Dass ein Dichter, wie Goethe ist, der in das Motiviren der Handlung die grösste Kunst des Dramatikers setzt, ein solches „Schmerzenskind," wie seine Iphigenie war, auch von dieser Seite der möglichsten Vollkommenheit genähert habe, lässt sich wohl voraussetzen. Um so aufmerksamer müssen wir auf die Vorwürfe sein, die gegen einzelne Entwickelungsmomente der dramatischen Handlung ausgesprochen worden sind, und können nicht umhin, in der Kürze auf dieselben einzugehen und zu untersuchen, ob denn der deutsche Dichter in der That in manchen Theilen der dramatischen Oekonomie theils hinter dem griechischen Vorbilde zurückgeblieben ist, theils überhaupt sich bedeutende Verstösse gegen die Gesetze derselben hat zu Schulden kommen lassen. Indem wir dem Gange des Stückes folgen, wollen wir zunächst den Monolog, mit dem es beginnt, ins Auge fassen. Man tadelt an diesem, dass Iphigenie, durch keine äussere Veranlassung, wie bei Euripides, geleitet, aus dem Tempel in den Hain heraustrete und von sich und ihrem Schicksale spreche. Dass dieser Tadel unbegündet ist, lässt sich durch die einfache Hindeutung auf die Worte: „Und an dem Ufer steh' ich lange Tage, das Land der Griechen mit der Seele suchend" darthun. Wer diese

jetzt wieder gelesen, tief gerührt habe, und setzt hinzu, dass das Stück die Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen werde. Dass schon die Künstler in Rom das Drama nicht mit der erwarteten Wärme aufnahmen, hatte seinen Grund darin, dass „diese jungen Männer etwas Berlichingisches erwarteten" (s. Goethes Brief aus Rom. 19. Bd. der Werke S. 158), und dass man in Weimar die umgestaltete Iphigenie nicht so dankbar begrüsste als Goethe gehofft hatte, erklärt er selbst durch den Einfluss der gänzlich veränderten Form des Stückes (s. Brief aus Caserta. 19. Bd. d. W. S. 219). Diese Verschiedenheit in den Ansichten über Goethes Drama hat sich bis zur Benennung desselben erstreckt. Die einen wollen es lediglich „ein Schauspiel" genannt wissen, wie Goethe es selbst betitelt hat; andere dringen, und zwar mit Recht, auf den Namen „Tragödie" (s. Hettner, Ueber das moderne Drama. S. 81). — Goethe hat es später als „lyrische Tragödie" bezeichnet (s. Brief Goethes an Schiller vom 16. December 1800). —

Worte nicht versteht und auf den Augenblick anzuwenden weiss, in welchem Iphigenie sie ausspricht, den wird auch eine weitere Auseinandersetzung dieses Punktes nicht befriedigen. Man hat ferner bemerkt, dass Pylades ohne Noth Iphigenien in seiner Aussage über sich und Orest täusche. Gottfr. Hermann (Eurip. Iphig. Taur. Lips. 1833. Praef. p. 24) ist der Ansicht, dass man nicht einsehe, weshalb diese Täuschung nothwendig sei und warum, wenn sie einmal stattfinden soll, an die Stelle des wahren Sachverhaltes ein ähnlicher gesetzt werde. Darauf lässt sich erwidern, dass diese Erfindung nicht nur ein wohlbegründetes retardirendes Moment ist, durch welches die Erkennungsscene hinausgeschoben wird, sondern dass auch die Beibehaltung eines Verbrechens wegen des Götterspruches erforderlich scheint, durch die Milderung dieses Verbrechens aber die wünschenswerthe Theilnahme der Priesterin, „des göttergleichen Weibes, das ein reines Herz den Göttern darbringt," sicherer erreicht wird, überdies nicht bloss der griechische Charakter an und für sich, sondern auch der besondere des Pylades dadurch besser und schärfer gezeichnet wird: lauter Gründe, die den Dichter vollkommen rechtfertigen. Derselbe Gelehrte schliesst an diese Bemerkung eine Missbilligung der Scene an, in welcher Orest, die Täuschung seines Freundes zerstörend, gesteht, dass er selbst Orest sei. Hermann geht bei diesem Tadel von der Voraussetzung aus, dass Goethe jene Erfindung des Pylades bloss deshalb angewendet habe, damit in der Scene, von der wir jetzt sprechen, Iphigenie auf Grund jener Aussage in Orestes dringen könne, ihr zu sagen, wer er sei (a. a. O. S. 25). Allein diese Voraussetzung ist, wie wir bereits sahen, unbegründet. Iphigeniens Forschen ist durch das natürliche Verlangen herbeigeführt, weiteres und genaueres über ihre Familie, als sie von Pylades gehört hatte, jetzt, wo sie sich wieder stark genug dazu fühlt, aus Orestes Munde zu erfahren; die Lebendigkeit, mit der Orestes den Muttermord und die Strafe des Mörders schildert, erinnert sie von selbst an die Aussage des Pylades; daher ruft sie:

„Unseliger, du bist in gleichem Fall!"

und daran reiht sich in natürlicher Folge die Erwähnung dessen, was ihr Pylades mitgetheilt hatte. Dadurch rückt der Augenblick der Erkennung nicht nur näher, sondern es dient die Darlegung der Wahrheit auch dazu, die edle Seele des Orestes in vollem Lichte der Sittlichkeit zu zeigen. Begründeter scheint der Vorwurf, dass nach der Entdeckung, der Gefangene sei ihr Bruder, Iphigenie ihre dankbaren Gefühle zu ruhig ausspreche; denn, dass sie etwa deshalb, weil Pylades sie gebeten hatte, seinen unglücklichen Freund zu schonen, ihre Freude zügele, sei darum nicht anzunehmen, weil sie kurz darauf den Unglücklichen durch die plötzliche Mittheilung überrasche, dass sie seine Schwester sei. Durch jene Ruhe gehe aber der gewaltige Eindruck verloren, den die Erkennungsscene bei Euripides mache. Ueber die Erkennungsscene haben wir uns bereits ausgesprochen. Die gerügte ruhige Empfindung aber, mit der sich Iphigenie dankend zu den Göttern wendet, ist nichts weniger als unmotivirt. Der Grund liegt offenbar in Iphigeniens frommem Gemüthe, das sich zuerst den Göttern und dann der Freude zukehrt. Beides geschieht in inniger und tiefer Weise und erklärt sich auch durch die in ihr lebende Hoffnung, dass dieselben Götter, die ihre kühnsten Erwartungen erfüllt hatten, sie nun auch mit dem Bruder retten würden. Die Scenen, in denen Orests Wahnsinn ausbricht, und die Auftritte, in welchen Arkas gegen den König seinen Verdacht wegen der Gefangenen äussert, Thoas sodann seinem Unmuthe über Iphigenie in einem Monologe Luft macht, hält Hermann theils für zu wenig einflussreich auf die dramatische Bewegung, theils für unnöthig. Allein die erste der angegriffenen Scenen (3. Aufz. 2. Auftr.) ist in der That ein bedeutender Fortschritt der Handlung; denn sie zeigt die nach und nach heilende Kraft des weiblichen Gemüths auf Orestes Seele und das allmähliche Zurückweichen der Furien; die folgende stellt den Erfolg der Heilung in einer schönen Vision dar. Dass aber Arkas (5. Aufzug 1. Auftritt) den König zur Vorsicht auffordert und sein Herz mit starkem Verdachte gegen Iphigenie erfüllt, musste einerseits die getroffenen Massregeln

motiviren und Iphigeniens und ihrer Freunde Lage gefährlicher machen, dadurch aber den Leser und Zuschauer mit grösserer Spannung erfüllen, andererseits dazu dienen, den Zorn des Königs so sehr zu steigern, dass seine harten Angriffe auf Iphigeniens Gemüth im 3. Auftr. des 5. Aufz. begreiflich werden. Die versöhnende Gewalt, welche die Jungfrau allenthalben äussert, hätte der Dichter nicht deutlicher darthun können, als dass er des Königs Grimm in dem gesteigerten Grade darstellt, der sich in jenem Monologe zu erkennen giebt[77]). Wir übergehen einige andere, minder wichtige Aussetzungen[78]) und bemerken nur noch zu dem Tadel, der über das kurze „Lebe wohl!" des Thoas ausgesprochen wird, dass sicherlich derjenige, der diesen Scheidegruss von einem wahren Künstler ausgesprochen hört, sich daran erinnern wird, dass nichts schöner und bündiger den männlichen Schmerz des wortkargen Scythen bezeichnen könnte als dieses karge Wort der Resignation, wie wenig griechisch auch seine Anwendung sein mag. —

Man hat den Umstand nicht unbedeutend gefunden, dass Goethe in einem Briefe aus Bologna (s. Ital. Reise, 19. Bd. d. Werke S. 163) mittheilt, er habe daselbst das Bild einer „heiligen Agathe" gesehen und sich ihre Gestalt gemerkt; ihr werde er im Geiste seine Iphigenie vorlesen und seine Heldin nichts sagen lassen, was jene Heilige nicht aussprechen möchte; man hat ferner die ideale Schönheit, von der selbst die Diction und der Ausdruck des Goetheschen Dramas zart umflossen ist, mit dem Anschauen der plastischen Kunstwerke in Italien in unmittelbare Verbindung gebracht: und gewiss hat jeder dieser

[77]) Ueberdies ersetzen offenbar die Monologe im Stücke, wie das Lied der Parzen, den lyrischen Theil des antiken Dramas und machen eine höchst vortheilhafte Wirkung. — Die Erzählung von den Thyestischen Greueln und den Monolog des Orestes (die Vision) nennt Schiller „eine aufgelöste Dissonanz." —

[78]) Dahin rechnen wir auch Schillers Wort: „Ohne Furien kein Orest," das Eckermann (Gespräche Th. III. S. 139) recht treffend zurückweist. — Vergl. Zelters Briefwechsel mit Goethe Th. IV. S. 11: „Ich sage: ohne Orest keine Furien. Das ist dein, mein Orest."

Umstände und mancher andere dazu beigetragen, den Dichter theils für seine idealen Gestalten noch mehr zu begeistern, theils das ungemeine Mass von Schönheitssinn, das in ihm lebte, zu leichterer und anmuthigerer Verkörperung der Gedanken und Gefühle zu befähigen. Allein wie die Hauptquelle seiner grossartigen Dichtungen, wie wir gesehen haben, in ihm selbst, in seiner sittlichen Entwickelung, in der zunehmenden Befestigung seiner Lebensanschauungen, in der zu ihrem Höhepunkte hinangereiften künstlerischen Kraft und Sicherheit lag, so floss aus dieser Quelle auch der ausserordentliche Reiz der sprachlichen Darstellung, die krystallhelle Klarheit des Ausdrucks, der zarte sinnliche Duft, von dem das Drama durchweht ist, und höchst bemerkenswerth ist es, dass mit der Iphigenie nicht bloss die Anwendung des von Brawe und Lessing bereits eingeführten fünffüssigen Jambus für alle Folgezeit sich festsetzt, sondern auch, dass, wie der vortreffliche Beurtheiler der Goetheschen Dichtungen im Globe sagt, der Dichter im Fortwirken seiner dramatischen Thätigkeit von der „Iphigenie" an bis zur „natürlichen Tochter" sich zuletzt mehr in der Vollkommenheit der Form als in dem Reichthum einer lebendigen Darstellung gefiel. „Und genau genommen ist die Form im Götz von Berlichingen noch nicht entwickelt; sie herrscht schon in Iphigenie, und in der natürlichen Tochter ist sie alles." Ist diese Ansicht wahr — und Goethe selbst lobt den Urheber dieser Beurtheilung als einen sehr einsichtsvollen Kenner seiner dichterischen Persönlichkeit[79]), — so stellt Iphigenie gerade den Mittelpunkt und die Blüthezeit der Goetheschen Kunstthätigkeit und seine vollkommenste Beziehung zum griechischen Alterthume dar. Diese besteht in

[79]) Siehe Goethes Werke Bd. 29. S. 47—60. Vgl. Eckermanns Gespräche mit Goethe. Th. III. S. 159, wo J. J. Ampère von Goethe als Verfasser genannt und charakterisirt wird. „Er hat den abwechselnden Gang meiner irdischen Laufbahn und meiner Seelenzustände im tiefsten studirt und sogar die Fähigkeit gehabt, das zu sehen, was ich nicht ausgesprochen und was so zu sagen nur zwischen den Zeilen zu lesen war." —

der harmonischen Vermählung des antiken Stoffes mit moderner Weltanschauung durch das Mittel einer vollendet schönen Form, und es fragt sich nun, ob es eine andere Beziehung des modernen Tragikers zum Alterthume giebt, oder ob diese die allein mögliche und richtige sei, und ob überhaupt die Nachahmung der alten tragischen Kunstwerke gerechtfertigt werden könne. —

Darüber, dass ein Sophokles und Euripides von dem neueren Tragiker nachgeahmt werden dürfe, haben wir uns bereits bei der Beurtheilung der Racineschen Iphigenie ausgesprochen und im allgemeinen die Bedingungen angegeben, unter denen diese Nachahmung stattfinden könne. Seinen dramatischen Stoff darf der heutige Dichter aus jeder Zeit, auch aus der ältesten, und von jedem Volke, auch von dem fernstehenden, entnehmen; aber er muss Forderungen erfüllen, deren jede, besonders für den Dramatiker, gleich wichtig und unerlässlich ist: er muss das nationale Element als Nebensache, das allgemein menschliche und ewig wahre als Hauptsache behandeln; das tiefere moderne Bewusstsein muss in der umgestalteten Dichtung seine volle Rechnung finden; und des Dichters eigene Seele muss in die Dichtung selbst mit individueller Freiheit und lebendiger Selbständigkeit ausströmen[80]). Durch die Erfüllung der ersten Forderung bringt er den Inhalt seiner Dichtung seiner Zeit und Gegenwart nahe, die Befriedigung der zweiten gewährleistet dem Kunstwerke seinen Einfluss auf die Gemüther der Zeitgenossen, die dritte Forderung will deshalb und zwar vollständig zufrieden gestellt sein, damit die Schöpfung eine wahrhaft dichterische werde[81]). So haben Shakespeare und Calderon gedichtet, so hat Goethe seine Iphigenie geschaffen,

---

[80]) Das ist nicht bloss im Drama der Fall, sondern in jeder anderen Dichtungsart mehr oder minder, und nicht bloss bei einem antiken Stoffe, sondern auch bei anderen, z. B. bei orientalischen. Man denke an Goethes „Westöstlichen Divan." —

[81]) Siehe Hegels vortreffliche Worte über diesen Gegenstand. Aesthetik. 1. Bd. S. 344 ff.

und wenn er (31. Bd. der Werke S. 286) in dem Aufsatze „Weimarisches Hoftheater" (Februar 1802), in welchem er Schlegels Nachahmung des Euripideischen „Jon" und dessen Erscheinung auf dem Theater bespricht, den Wunsch äussert, es sollte jemand an diesem Beispiele wieder klar machen, „inwiefern wir den Alten nachfolgen können und sollen": so hatte er bereits, nicht auf dem Wege der Kunstkritik, sondern durch eine bewunderungswürdige That der Nachahmung selbst die Frage entschieden und dargethan, dass der antike Stoff, gleichviel, ob er von einem der alten Tragiker herrühre oder nicht, aus dem Alterthume zwar die mythologische oder historische Grundlage beibehalten dürfe, aber aufs neue beseelt und belebt werden müsse. Es bedurfte zur Beantwortung jener Frage nicht, wie Goethe meinte, einer vorausgehenden allgemeinen Auseinandersetzung über das Antike und Moderne[82]): er selbst hatte dieses Verhältniss ebenfalls bereits faktisch klar gemacht und in dem gegensätzlichen Verhältniss, welches seine Iphigenie zur Euripideischen einnimmt, auf die objektivste Weise erstens die Unmöglichkeit gezeigt, die Idee der sittlichen Weltordnung, wie sie in dem Begriffe des antiken Schicksals und in dem Verhältniss des Einzelwesens zu diesem erscheint, mit dem christlichen oder auf der Basis des Christenthums ruhenden humanen Bewusstsein dramatisch zu verschmelzen[83]), sodann den Ansprüchen, die bei den neueren Völkern das Individuum mit seiner innern Welt zu machen sich berechtigt glaubt, ihre nothwendige Anerkennung verschafft, ferner den bedeutenden Gegensatz erkennen lassen, der zwischen dem antiken Handeln und der modernen

---

[82]) Später ist Goethe von dieser Ansicht so sehr zurückgekommen, dass er bei Eckermann a. a. O. Th. III. S. 257 sagt: „Was will all der Lärm über klassisch und romantisch? Es kommt darauf an, dass ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei und es wird auch wohl klassisch sein." —

[83]) Wir bemerken dies mit besonderer Bezugnahme auf die Litteratur der sogenannten Schicksalstragödie, von Z. Werners „Vierundzwanzigster Februar" an bis herab zu Hebbels „Erbförster."

Gesinnung, zwischen dem sittlichen Zwecke und dem subjektiven Interesse, zwischen dem allgemeinen und dem einzelnen herrscht, endlich den grossen Unterschied des tragischen Ausganges dargethan: bei den Alten durch den Sieg des göttlichen Willens mittelst Vernichtung des menschlichen Eigenwillens, bei den Neuern durch den im Gemüthe des Menschen vor sich gehenden sittlichen Läuterungsprozess, der auch bei dem Untergange des Individuums durch eine äussere Macht selten fehlt. Ob der grosse Dichter es vermocht habe, diese Grenzlinien so scharf und fest zu beachten, dass nicht hier und da ein Zuviel oder Zuwenig sich bemerkbar mache, ob das reflektirte Griechenthum des Dramas vollständig in der modernen Idee reiner Humanität aufgehe, ob die freie Bewegung dieser Idee durch kein antikes Element gestört und beeinträchtigt werde [84]), wollen wir um so weniger von neuem untersuchen, da es sich von selbst aus der angestellten vergleichenden Erörterung ergiebt. Das aber können wir wohl mit Recht behaupten, was selbst Gruppe (s. ob. Anm. 76) in seiner „Ariadne" anerkennt, dass Goethe an der Iphigenie gethan habe, was ein wahrer Dichter nur immer thun konnte, und fast überflüssig scheint es nach dem, was wir bereits bemerkt haben, Solgers Ansicht (Nachgel. Schriften 1. Bd. S. 125 und 2. Bd. S. 615), dass Iphigenie ihrem innersten Wesen nach modern sei, beistimmend zu erwähnen.

So bleibt also das Goethesche Drama für uns ein Muster, das kein derartiger Versuch überbieten zu wollen wagen wird;

---

[84]) Uns scheint einer der schwierigsten Punkte im Goetheschen Drama der Ausspruch des Orakels und die Art und Weise seiner Erfüllung zu sein. Schon Euripides lässt zwischen dem auf das Bild der Artemis gerichteten Befehl Apollos und dessen späterer Anwendung auf Iphigenie manches zu denken übrig. Allein bei ihm wird doch das Bild der Göttin durch Athenes Vermittelung glücklich fortgeschafft und Apollos Wille erfüllt. Bei Goethe durfte dies nicht geschehen; bei ihm liegt alles Gewicht der Entscheidung auf Iphigeniens Rettung. Die Zweideutigkeit des Delphischen Ausspruches und die verschiedene Deutung desselben hat Goethe vortrefflich dargestellt und die Lösung überraschend eintreten lassen.

es ist zugleich das Wahrzeichen, an welchem der fortdauernde Einfluss der alten dramatischen Kunstgesetze und Kunstwerke auf die deutsche Tragik erkannt wird: es zeigt, dass diese Einwirkung über die Einfachheit der Composition, über die Beschränkung der Personen, über die Ruhe und Regelmässigkeit der dramatischen Bewegung und über die ideale Gestaltung der Form nicht hinausgehen kann; es ist ein Beweis, dass für alle Zeiten die griechischen Tragödien ein künstlerisches Regulativ für den schaffenden Dichter selbst abgeben.

Unsere neuere und neuste dramatische Litteratur beweist besonders, dass dieses Regulativ überaus nothwendig ist, wenn sich selbst unsere besseren Tragiker auf einen natürlicheren, kunstgerechteren und wirksameren Standpunkt erheben wollen. Grosse Tragiker giebt es freilich in der Geschichte der Kunst eben so wenige, wie grosse Männer in der Geschichte der Staaten: ein Sophokles, Shakespeare und Calderon erscheinen nur in ausserordentlichen Zeiten[85]) und wenn die Natur sich in einem Individuum auf ungewöhnliche Weise mit der Kunst verschwistert, so dass der Strom der natürlichen Begeisterung in vollendeten Formen dahinfliesst, und schon Corneille und Racine haben durch ihr Beispiel gezeigt, dass auch begabtere Geister, wenn ihnen mächtige Verhältnisse fehlen oder sogar kleinliche Interessen Gewalt über sie erhalten, dem Genius der Kunst erheblichen Abbruch thun. Ein grosser Theil unserer Tragiker aber wagt es sogar, ohne volle dichterische Berechtigung und in charakterlosen und erschöpften Zeiten, zum Theil auch in individueller Haltungslosigkeit tragische Schöpfungen zu erzeugen und mit ihnen auf das deutsche Publikum wirken zu wollen. Wer diese neusten Tragödien selbst kennen gelernt, wer die Vor-

---

[85]) Siehe Eckermanns Gespräche mit Goethe. Th. III. S. 36. „Wer übrigens nicht glauben will, dass vieles von der Grösse Shakespeares seiner grossen kräftigen Zeit angehört, der stelle sich nur die Frage, ob er denn eine solche Staunen erregende Erscheinung in dem heutigen England von 1824 für möglich halte.“ Vergl. Hettner, Ueber das moderne Drama. S. 10. —

reden und Bekenntnisse der besten unter ihren Verfassern gelesen, wer die Urtheile tüchtiger Kunstrichter oder unparteiischer Litterarhistoriker der jüngsten Zeit mit einander verglichen hat, der muss über die unbegreiflichen Verirrungen erschrecken, die sich auf einem Gebiete kund thun, das vor allen anderen dazu bestimmt ist, auf die Nationen bildend, belehrend und erhebend einzuwirken[86]). Und diese Verirrungen werden sich forterben, so lange unsere Zeit nicht zu dem einfachen und nothwendigen Bewusstsein kommt, dass nur derjenige, „der in die Zeiten strebt und schaut, werth ist, zu dichten und zu trachten," dass grossartige dramatische Produkte nur der liefern kann, der mit einer besonderen Gabe für künstlerische Composition volle sittliche Kraft und Begeisterung, eine wahrhaft dichterische Anschauung der Weltverhältnisse und vor allem einen hohen und edlen Sinn verknüpft. Einem Dichter mit solcher Ausstattung aber weisen wir, auch Angesichts der vortrefflichen Schöpfung eines Goethe, auf keinen Fall das Gebiet antiker Mythen zum Schauplatz seiner dramatischen Wirksamkeit an, sondern machen es ihm zur Pflicht, den in jeder Hinsicht näher liegenden alten deutschen Sagenkreis und vorzüglich das unermessliche Feld der Nationalgeschichte aufzusuchen[87]) und auf demselben da

[86]) Siehe z. B. Prutz, Dramatische Werke. Th. I. Einleitung. Gutzkows Vorrede zum 6. Th. seiner dramat. Werke. Hettner, Das moderne Drama. S. 12 ff., S. 43 f. Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Nationallitteratur im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1853. 2. Bd. S. 198 ff., S. 268 ff. Bei diesem traurigen Zustande der heutigen Dramatik und besonders auch der Tragik kann man es einem so ernsten und überall nur auf das Wesen gehenden und dringenden Kritiker, wie Gervinus ist, nicht verdenken, wenn er den Rath giebt, das Feld der Poesie eine Zeit lang ganz unangebaut zu lassen, damit sich die erschöpften Kräfte wieder sammeln. Allein was hälfe das zur Hervorbringung wahrer Dichter, namentlich grosser Tragiker? — Vergl. auch über die Trostlosigkeit unserer Dramatik: Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur in Spanien. Vorrede zu Th. I. S. XVII ff.

[87]) Siehe Schlegels dramaturgische Vorlesungen. Nachgelassene Schriften. Th. II. S. 570. Ulrici a. a. O. S. 814. Ob der dramatische Dichter vorzugsweise auf die neuere Geschichte hinzuweisen ist, wie

einzuschlagen, wo ihm sein Dichterblick, mächtiger und sicherer als jede Wünschelruthe, das edle Metall zeigt, das seine Kunst und seine Begeisterung und jene edle Geistesarbeit, an der es gerade die grössten Tragiker aller Zeiten niemals haben fehlen lassen, reich und anziehend gestalten soll. Er braucht dann nicht ängstlich zu fragen, ob es in seinem Rechte liege, künstlerisch zu verändern und umzugestalten oder nicht[88]): je mächtiger sein Seherblick ist, je schärfer er, wie Schiller sagt, der Dinge geheimste Saat behorcht, desto schneller wird er in den geschichtlichen Ereignissen jene ewigen Gesetze und Wahrheiten, jene tragischen Verknüpfungen der Begebenheiten und Persönlichkeiten wahrnehmen, die allein der dramatischen Darstellung werth sind und in denen der Weltgeist selber zum Dichter wird. —

Es ist nicht ohne Bedeutung, dass man heutzutage auch auf dem Felde der Plastik die Forderung aufstellt, dass die Composition historische Ideen monumental entwickele, so dass die Geschichte den Mythos, der historische Held den sagenhaften ersetze[89]). Warum soll die Poesie nicht zuvörderst einen gleichen Weg einschlagen? Warum soll dadurch die tragische Kunst nicht ein Gemeingut des gesammten Publikums werden, wie sie es zu den Zeiten der griechischen Tragiker gewesen ist? Wir fürchten keineswegs, dass das deutsche Publikum bereits unfähig geworden ist, wirklich geschichtliche Tragödien zu begreifen, zu bewundern und ihren sittlichen Wirkungen sich hinzugeben. Das wahrhaft schöne und grosse macht sich überall Bahn und, wenn einmal unsere dramatischen Dichter

---

Immermann in seinen Memorabilien Th. II. S. 30 ff. meint, möchte sehr zu bezweifeln sein. —

[88]) Wir deuten mit diesen Worten auf den Streit hin, der sich über die Frage: „Ob der Dramatiker die Geschichte autonomisch verändern dürfe“ erhoben hat. Die Frage erledigt sich durch eine tiefere Auffassung der dichterischen Aufgabe gegenüber der Geschichte von selbst. Siehe übrigens ein gutes Wort hierüber in Ulricis Vorrede zu „Shakspeares dramatischer Kunst“ 1. Abth. S. VII f. gegen Rötscher gerichtet. —

[89]) S. Vischers Aesthetik. 3. Bd. (Bildhauerkunst) 1853.

aufgehört haben werden, das partikulare, tendentiöse, anekdotenmässige und kleinliche auf die Bühne zu bringen oder den bedeutenden Stoff mit Hintansetzung aller gesunden und natürlichen Kunstregeln zum Ersatze der mangelnden inneren Kraft und Fülle durch ein buntes Allerlei von Situationen und Effecten dramatisch zu vernichten: dann wird auch das Theater allmählich aufhören, eine Stätte der blossen Erholung, der Zerstreuung und des Zeitvertreibes zu sein, und das oft jämmerlich gemissbrauchte Wort, dass diese Bretter die Welt bedeuten, wird zur Wahrheit werden [90]).

Und warum sollten unsere Dichter dann nicht auch zu jener Sagenwelt zurückkehren, mit deren Glanz und Reichthum das deutsche Volk sich kühn neben das griechische stellen darf? Warum sollten sie diese Sagen nicht ebenso wirksam und anregend darstellen können, als es die alten griechischen Tragiker gethan haben? Etwa weil wir, in unseren nationalen Verhältnissen bisher zerklüfteter als die Griechen, auch einen geringeren Werth auf jene ältesten Erinnerungen legen? oder weil diese Erinnerungen nicht in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen sind? oder weil sie bereits ein Eigenthum der Oper zu werden angefangen haben? So weit ist unser Interesse an den Sagen unserer Vorzeit nicht abgeschwächt, dass wir keine Sympathien mehr für die grossartigen Gestalten und Begebenheiten derselben hegen könnten, sobald die dramatische Kunst sie nur so erhaben darzustellen weiss, wie das Epos sie schildert; und hat die Oper angefangen, die Blicke des deutschen Publikums auf sie zu richten, so wird das recitirende Drama um so leichter in den Stand gesetzt werden, dieselbe Bahn zu verfolgen, die

[90]) Goethe bei Eckermann a. a. O. Th. III. S. 143: „Ein grosser dramatischer Dichter, wenn er zugleich productiv ist und ihm eine mächtige edle Gesinnung beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann erreichen, dass die Seele seiner Stücke die Seele seines Volkes wird. Ich dächte, das wäre etwas, das wohl der Mühe werth wäre. Ein dramatischer Dichter, der seine Bestimmung kennt, soll daher unablässig an seiner höheren Entwickelung arbeiten, damit die Wirkung, die von ihm auf das Volk ausgeht, eine wohlthätige und edle sei." —

ausserordentliche Fülle dieser Sagen für seine höchsten Zwecke auszubeuten, und glücklicher und dankbarer als ihre Vorfahren werden die neueren Dichter endlich Siegfrieds Hort heben und durch ihn die Welt bereichern. —

Solche Bestrebungen und mit ihnen eine bessere Zukunft wünschen wir dem deutschen Drama und insbesondere der deutschen Tragödie und leben auch der Zuversicht, dass der Tag noch kommen werde, wo diese Strahlen an ihrem Himmel aufgehen und die Nacht, von der sie noch umdüstert ist, in helles Licht verwandeln. Dieser Tag wird um so schneller und gewisser erscheinen, je muthiger und fleissiger ein kommendes Geschlecht von Dichtern zu jener Quelle der Kunst hinabsteigen wird, aus der ein Trunk den Durst wahrhaftig stillt, zu der Kunst und den Kunstgesetzen der Griechen[91]), damit sie durch ununterbrochenen Verkehr mit ihnen die Kraft gewinnen, in stillem Schaffen für die erhabenen Zwecke der tragischen Dichtung an sich und ihren Erzeugnissen das grosse Wort Goethes zu bewähren:

„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

In vollster Beachtung dieses Gesetzes aber den Dichtern des deutschen Volkes vorangeleuchtet, in seiner Iphigenie ein immergiltiges Musterbild solches Schaffens und Bildens dargestellt und das ewige Wesen der Kunst als unabhängig von aller Zeit in seinen reinsten und vollkommensten Formen von neuem geoffenbart zu haben: das ist und bleibt Goethes grossartiges Verdienst.

---

[91]) Goethe bei Eckermann a. a. O. Th. III. S. 144: „Man studire nicht die Mitgeborenen und Mitstrebenden, sondern grosse Menschen der Vorzeit, deren Werke seit Jahrhunderten gleichen Werth und gleiches Ansehen erhalten haben. Man studire Molière, man studire Shakespeare, aber vor allen Dingen die alten Griechen und immer die Griechen." —